MVSEE FOL

CATALOGVE
DESCRIPTIF

III

PEINTVRE

CATALOGUE DESCRIPTIF

DU

MUSÉE FOL

Genève. — Imprimerie Ramboz et Schuchardt

CATALOGUE

DU

MUSÉE FOL

Troisième Partie.

PEINTURE
ARTISTIQUE ET INDUSTRIELLE

PAR

W. FOL



GENÈVE

H. GEORG | CHERBULIEZ

PARIS

SANDOZ ET FISCHBACHER, RUE DE SEINE, 33

1876

A MON VIEIL AMI MONSIEUR FRANÇOIS DIDAY

Doyen des artistes genevois, Fondateur de l'école de paysage alpestre,

Je dédie ce volume en témoignage d'affectueuse estime.

WALTHER FOL.

PRÉFACE

La petite quantité des œuvres de peinture contenues dans ce musée semblait exclure d'avance l'idée d'en accompagner le catalogue, par un précis, si résumé qu'il fût, de l'histoire de la peinture et des procédés en usage dans cet art. A traiter un pareil sujet il faudrait des volumes.

Cependant les collections publiques de Genève (Musée Rath, Musée archéologique, Bibliothèque publique) renfermant de nombreux spécimens, de nature à combler, en partie du moins, les lacunes de la présente collection, je me suis décidé à me servir de ces matériaux épars. Par une étude succincte se référant, suivant les époques, aux documents contenus dans les établissements précités, j'espère avoir montré à nos jeunes artistes tout spécialement, et au public en général, que nous possédons les documents les plus indispensables pour une étude critique de l'art de la peinture. Toutefois j'ai dû, — cela va sans dire,— faire figurer dans l'aperçu historique qui

sert de cadre à ces études, une foule de peintres dont les œuvres n'existent point ici, et il m'a fallu en omettre un nombre non moins considérable, ma prétention n'ayant jamais été, je le répète, d'écrire un traité complet de peinture.

Le classement adopté établit un parallélisme entre les tendances si diverses de l'art selon les milieux et les époques. Les comparaisons et les déductions qui se présentent tout naturellement à la pensée, fourniront je l'espère quelque utile enseignement, tandis que les détails biographiques dans lesquels j'ai cru parfois devoir entrer, indiqueront à nos jeunes artistes le sentier ardu que leurs devanciers ont été obligés de gravir avant d'atteindre le but que leur montrait leur génie.

J'ai réuni dans ce volume la peinture artistique et la peinture industrielle (Mayoliques, Porcelaines, Verrières, Émaux et Terres cuites), traitant successivement du grand art et de l'art purement décoratif, corollaire ou satellite du premier.

Afin de ne pas surcharger le texte, j'ai employé un caractère plus petit pour toutes les citations relatives aux collections publiques de Genève, ainsi qu'aux rares monuments qui sont parvenus jusqu'à notre époque. Le même type a été également employé pour les citations

textuelles extraites d'auteurs spéciaux, ainsi que pour les recettes tirées d'auteurs anciens ou revêtant le caractère de secrets du métier.

Je prie ici, MM. Gas et Philippe Plan de recevoir mes remerciements pour les facilités qu'ils m'ont si courtoisement accordées de consulter les manuscrits de la Bibliothèque publique de Genève, et M. Burillon père, pour l'obligeance avec laquelle il a mis à ma disposition sa remarquable collection de gravures.

L'exécution des planches, faites d'après les dessins si heureusement fidèles de M. Ulysse Burillon, est due aux graveurs Comte, de Paris, Buri et Jecker, de Berne, et Meyer, de Genève. Les chromolithrographies sont sorties des ateliers de MM. Spiethöver, de Rome, qui ont reproduit avec un rare bonheur les aquarelles de M. J. Dupont et les miennes.

Je tiens, en terminant, à remercier cordialement MM. Paul Chenavard, Mariani et Vico, de Rome, Pellegrino Succi de Imola, du concours qu'ils m'ont prêté par leur profond savoir et leur longue expérience des choses de l'art.

Vandœuvres, décembre 1876.

W. F.

TABLE GÉNÉRALE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES

NOMS DES PEINTRES

PEINTURE

INTRODUCTION

La peinture est l'art d'exprimer toutes les conceptions de l'âme au moyen de toutes les réalités de la nature, représentées sur une surface unie dans leurs formes et dans leurs couleurs; le peintre peut au moyen du trait nous donner une idée claire de l'homme, des animaux et des végétaux, mais il lui est impossible de nous montrer une émeraude ou un saphir sans le secours de la couleur. La couleur est donc ce qui caractérise tout particulièrement la nature inférieure, tandis que le dessin est le moyen d'expression le plus nécessaire à mesure que nous nous élevons dans l'échelle des êtres (*Charles Blanc*).

La peinture est, on le voit, aussi bien que la sculpture ou l'architecture, à la disposition de l'artiste qui peut l'employer pour chercher à atteindre l'expression du beau.

Nous empruntons à Rodolphe Töpffer sa définition du beau : « *Le beau de l'art procède absolument et uniquement de la pensée humaine, affranchie de toute autre servitude que de celle de se manifester au moyen de la représentation des objets naturels.* » D'où il suit que l'imitation de la na-

ture est non pas but mais moyen du beau, et que le faire est mode non pas d'imitation mais d'expression du beau; de ces prémices il suit que dans les copies exactes des œuvres des maîtres, l'imitation étant but et non pas moyen la copie est en dehors de l'art et n'a d'autre utilité que celle de l'étude, mais laisse d'autant plus froid et indifférent que la représentation est plus fidèle à l'original.

De là vient encore qu'il y a grande difficulté à discerner les caractères esthétiques dans les productions médiocres, dans lesquels souvent l'imitation stricte de la nature, une merveilleuse adresse ou une aptitude extraordinaire dans l'emploi des procédés masque plutôt qu'il ne dessine une conception individuelle de la beauté; cette observation s'adresse également aux productions des élèves des grands maîtres et à la rapide décadence de la plupart des écoles. Les peintres habiles mais faiblement doués sous le rapport esthétique passent communément avec une extrême facilité d'un sujet à un autre, c'est là le signe évident de la décadence d'une école, car l'apparence de beauté et la façon esthétique de la rendre sont en grande partie le résultat d'école, d'emprunt, de tradition, d'imitation et non pas de création individuelle; il y manque cet effort laborieux et cette vigueur qui est le propre des grands génies.

Ces peintres qui, de leur vivant, jouissent parfois d'un immense succès et d'une admiration enthousiaste, ne produisent cependant que des tableaux qui, plus tard, seront classés comme appartenant à telle manière et à telle école et desquels on dira : qu'ils sont d'un beau style, sans que ce jugement implique qu'ils soient le fruit d'une conception individuelle, esthétiquement parlant, puissante ou seulement remarquable.

Pour terminer ces considérations générales nous continuerons à résumer mais plus succinctement les *Réflexions*

et menus propos d'un peintre genevois ; nous avons donné en commençant sa définition du beau qu'il subdivise dans ses recherches en :

1° Beau conçu,
2° Beau mis en œuvre.

« Le beau conçu c'est le beau surgissant dans la pensée de l'artiste, s'y élaborant, s'y complétant, antérieurement à toute réalisation extérieure. Ses trois attributs primordiaux sont : la simultanéité, l'unité et la liberté.

La *simultanéité* est l'acte psychologique en vertu duquel le poëme, le tableau, la statue, apparaissent chacun simultanément et dans leur ensemble, non pas successivement et par parties, devant la pensée.

L'*unité* est l'acte psychologique en vertu duquel le poëme, le tableau, la statue, apparaissent chacun devant la pensée, non pas à l'état des parties simplement agglomérées par juxtaposition et pouvant indifféremment être changées en elles-mêmes, distraites du tout ou déliées l'une de l'autre, mais à l'état de membres intégrants, dépendants ou nécessaires, d'un tout, ou plutôt d'un être qui est la conception elle-même.

La *liberté* est l'acte psychologique en vertu duquel le poëme, le tableau, la statue, peuvent se compléter, s'enrichir, s'étendre, se modifier indéfiniment et dans tous les sens, au gré de la nature, de l'ampleur ou de l'énergie de la conception elle-même. » Ces attributs sont propres et essentiels à la conception du beau, mais ils ne sont point exclusifs, ils concourent partiellement dans plusieurs des opérations de la pensée : l'abstraction, l'imagination, la mémoire, le jugement et d'autres encore, et ils sont en opposition avec le raisonnement logique, de telle sorte que la faculté esthétique et le raisonnement sont en quelque sorte les deux pôles opposés de l'esprit.

Ces trois attributs ont des dérivés : ainsi l'*ordre* est l'attribut nécessaire de la *liberté ;* la *proportion* celui de l'*unité* et de la *simultanéité combinées ;* l'*harmonie* enfin est le résultat composé de l'*ordre* et de la *proportion.*

La force, l'éclat, la grandeur et la richesse sont des attributs accidentels de la conception du beau, fréquemment ils se rencontrent dans les productions de l'art et ils y concourent comme éléments de beauté ; fréquemment aussi ils ne s'y rencontrent pas et le beau s'y exprime sans leur concours.

Platon avait résumé d'une manière lumineuse, ample et juste notre propre pensée :

Le beau est la splendeur du vrai.

L'analyse de la seconde subdivision *du beau mis en œuvre* nous conduit naturellement à une étude de l'histoire générale de la peinture et à celle des procédés qui, aux diverses époques, se trouvaient à la disposition des artistes ; on verra dans la partie historique l'influence de l'esprit public dont l'essor est successivement développé, comprimé ou réhabilité ; on y verra, dis-je, alternativement le despotisme et la liberté politiques, théologiques, administratives ou individuelles ; la pauvreté et l'opulence des monarques ou des cités se traduire dans les arts par une grandeur, une décacende et une renaissance dont les maîtres et leurs œuvres marquent les étapes.

Cette partie historique, pour être complète, devra retracer simultanément la marche de l'art dans les différentes contrées, les diverses écoles, par les divers modes de son expression. Ainsi il y sera question de la peinture à fresque, à tempera, à l'huile, de la peinture murale et portative, de la mosaïque, des miniatures, des vitraux, des émaux et des faïences et porcelaines, chacune de ces formes de la

peinture proprement dite servant pour ainsi dire à composer l'édifice complet dont nous nous proposons d'étudier les assises.

A propos des procédés on verra de plus, à mesure que le beau conçu devient plus parfait, se produire des procédés plus parfaits eux-mêmes qui servent à le mettre en œuvre. L'étude des procédés, sans être par conséquent nécessaire, est cependant intéressante en tant que *moyen* pour l'artiste d'exprimer plus complétement le beau que son imagination conçoit.

Enfin comme corollaire à ces études se présente naturellement à l'esprit l'exposé des moyens les plus propres à conserver à la postérité les œuvres des maîtres, afin que l'enseignement n'en soit pas perdu pour les générations présentes et futures, et c'est dans cet ordre d'idées qu'un court exposé des tours de mains et recettes employées pour conserver, ou transporter les peintures ne sera pas ici déplacé.

APERÇU HISTORIQUE

Les monuments de l'Égypte, à partir de la Vme dynastie, nous montrent dans les hypogées l'emploi des couleurs servant à rehausser l'effet de la sculpture ; les sujets les plus divers y sont représentés, et nous y voyons jusqu'à la XIIIme dynastie s'y dérouler sur les murs toutes les scènes de la vie intime des Égyptiens. Les couleurs sont vives, mais les teintes sont plates et produisent sur nos yeux plutôt l'effet d'une enluminure que celle d'une véritable peinture. Les peintres égyptiens se seraient-ils développés par la suite sans les entraves qui ont arrêté l'essor de la sculpture elle-même ? C'est ce qu'il est difficile de décider.

Après eux, dans l'ordre du temps, nous trouvons les productions des Étrusques, que l'on peut étudier de nos jours dans les nombreuses nécropoles dont ce peuple a parsemé le sol de l'Italie ; mais nous y trouvons à peu de chose près les mêmes qualités et les mêmes défauts que chez les Égyptiens, avec cette fâcheuse aggravation que les teintes sont loin d'être toujours harmonieuses et surtout toujours vraies ; on dirait presque que l'on a devant les yeux une peinture conventionnelle. Ces compositions présentent plus de vie que celles de l'Égypte, mais le dessin en est plus mauvais.

La peinture, dans l'acception que nous lui donnons aujourd'hui, ne commence réellement que chez les Grecs, mais là encore elle n'occupait qu'un rôle secondaire. La Grèce[1] a conçu et reproduit toutes les formes de la beauté humaine, mais c'est presque toujours la beauté au repos. La force supérieure à la lutte, calme comme la Victoire, tel est l'idéal de perfection et de bonheur qu'une morale républicaine cherchait à atteindre par la gymnastique du corps et de l'âme, et que la sculpture a incarné dans ces dieux de marbre, toujours souriants et tranquilles, fiers de leur éternelle jeunesse et de leur radieuse beauté. Quoiqu'il soit bien difficile de juger la peinture des Anciens d'après les monuments qui nous en restent, on sait cependant que cet art n'a jamais eu chez eux qu'un rôle secondaire, au moins comme art religieux. Les principaux types divins ont été fixés par les sculpteurs et adoptés par les peintres.

Nous savons cependant par Pline et Pausanias que les peintres étaient chargés de représenter les combats, les hauts faits des héros, et les exploits des guerriers renommés ; ces auteurs nous donnent la description d'un grand nombre de ces tableaux, ils en louent la composition, mais de tous ces chefs-d'œuvre aucun n'est parvenu jusqu'à nous; les Romains lors de la conquête de la Grèce transportèrent à Rome les peintures les plus renommées. Constantin, au moment du transfert de la capitale de l'empire romain, dépouilla à son tour la ville éternelle et les empereurs iconoclastes, puis les Croisés, les Vénitiens et en dernier lieu Mahomet, par leurs conquêtes successives, firent disparaître jusqu'au dernier vestige de toutes ces merveilles. L'art grec, cependant, tel qu'il nous est révélé par les représen-

[1] Louis et Réné Menard, Tableau historique des beaux-arts depuis la Renaissance jusqu'à la fin du XVIIIme siècle. Paris.

tations dans les colonies de la mère-patrie sur les vases, dans les hypogées et sur les sarcophages de leurs nécropoles, nous montre que la même perfection régnait dans la peinture que dans la sculpture ; le dessein est serré, le mouvement naturel, le modelé complet ; les scènes sont vivantes et toutes les qualités en un mot, de beauté unie à la chasteté qui distinguent la frise du Parthénon, se retrouvent dans ces compositions, dans ces peintures destinées à être enfouies et à orner simplement la demeure des morts.

Les Romains, à la suite de la conquête de la Grèce, attirèrent chez eux les peintres comme ils avaient fait de tous les artistes ; mais l'art amoindrit son style en perdant son rôle politique et son caractère religieux et moral. Au lieu de glorifier la grandeur des cités, il s'asservit au goût des patriciens de Rome et devient une des formes du luxe. Encore là nous n'avons, pour juger sainement de la valeur des œuvres de cette époque, que bien peu de peintures murales découvertes à Rome même ; représentations qui, bien que supérieures à celles que nous fournissent les plaines de la Campanie, ne peuvent sérieusement donner lieu à une appréciation parfaitement saine de ce que valait la peinture chez les Romains.

Aucune histoire ne montre mieux que celle de l'art combien est large l'action que les peuples, comme les individus, peuvent exercer sur leur destinée. Il n'y a pas là, comme dans les sciences, un progrès continu. Dans l'art non-seulement il n'y a de progrès que par l'effort, mais la décadence commence aussitôt que l'activité s'arrête ; la force collective de la tradition décuple la puissance du génie individuel ; mais aussi, lorsque la tradition est rompue, tout le travail est à refaire, et il faut l'énergie d'un réformateur pour tirer l'art de l'ornière où il s'est embourbé.

Le christianisme à son avénement rompit toute tradition.

Les dieux de l'antiquité étaient beaux, et dans la religion nouvelle la beauté du corps était proscrite comme un piége du diable pour entraîner l'homme hors de la voie du salut. Le Christ tel que l'avaient annoncé les prophètes était petit et laid, il avait revêtu, selon Cyrille, par humilité, des formes abjectes. Lors cependant de la reconnaissance officielle du christianisme comme religion de l'État, lors de la conversion de Constantin et de la construction de basiliques et d'églises qui devaient éclipser par leur splendeur et leur magnificence toutes les merveilles réunies dans les temples des anciens dieux, un nombre infini de statues, de bas-reliefs représentant le Christ, la Vierge, les Saints et les Apôtres, firent oublier les prophéties de la Bible et la manière de voir des ennemis acharnés du paganisme ; la mosaïque fut substituée à la peinture et fut employée à représenter même des sujets historiques.

C'est dans les catacombes de Rome, de Nepi, de Naples, etc., et sur les mosaïques des cités italiennes que l'on peut étudier la longue décadence de l'art chrétien, décadence qui s'accentue de plus en plus à mesure que les invasions, l'anarchie, l'absence de culture civile et politique et la misère restreignent de plus en plus dans la caste sacerdotale la direction de l'art au point que, selon les pères du second concile de Nicée, on ne pouvait accuser les peintres d'erreurs, *l'artiste n'invente rien* ; c'est par les antiques traditions qu'on le dirige . . . sa main ne fait qu'exécuter ; il est notoire que l'invention et la composition des tableaux appartiennent aux Pères qui les consacrent, à proprement parler ce sont eux qui les font.

Le sacerdoce chrétien comme celui de l'Égypte tuait l'art ; et la renaissance, pour se produire dans ce domaine restreint, a dû nécessairement être précédée du réveil de l'esprit politique, civil, moral et intellectuel qui caractérise

aussi bien les républiques de l'Italie que celles de la Grèce à l'avénement de Phidias et d'Apelles, de Giotto et de ses successeurs.

Pour bien faire comprendre le caractère de la réforme de Giotto dont l'expression la plus haute se trouve dans Raphaël d'Urbin, nous nous trouvons obligés d'entrer dans quelques détails plus circonstanciés sur la marche de l'art chrétien depuis son origine jusqu'à cette époque mémorable.

L'éloignement des premiers chrétiens pour les représentations plastiques et graphiques se rapportant immédiatement à leur culte, disparaît, comme nous l'avons vu plus haut, vers le IIIme siècle et si les artistes de ce temps reculent encore devant l'idée de représenter Dieu le père, les peintures du Sauveur, sous la figure du bon pasteur ou sous celle d'Orphée, abondent dans les catacombes ; l'on y voit également représenté les scènes de sa vie : son baptême, sa mort et sa résurrection. Ces représentations toutefois se ressentent de l'art païen ; aussi voit-on des sujets tirés de la Bible, exécutés d'une manière qui rappelle l'art ancien grec ou romain. Des amours voltigent au milieu de guirlandes de fleurs, la vierge est vêtue de la tunique et de la chlamys, les bergers et les rois sont coiffés du bonnet phrygien, parfois le Christ rappelle de loin le Jupiter olympien, et les prophètes les philosophes grecs ; enfin jusque dans la disposition de certains de ces tableaux on peut reconnaître une sorte de travestissement des compositions célèbres de l'antiquité. L'exécution de ces décorations qui couvraient les parois des catacombes de St-Calixte a encore une grande tournure, le trait dessine hardiment les formes, mais l'ensemble est mou et correspond à une technique superficielle. Ce dernier reflet de la tradition antique disparaît rapidement devant l'horreur qu'avaient les chrétiens de l'étude du nu et de sa représentation ; suivant les

endroits, les personnages deviennent trop larges ou trop long et la préoccupation des artistes se trouve concentrée dans la fixation des types qui devaient être la représentation fidèle des traits (les portraits en un mot) du Christ, des prophètes, de la vierge et des apôtres. Ils s'appuyaient d'une part sur la lettre apocryphe du consul Lentulus qui donnait un signalement exact de la taille et de la figure de Jésus, et d'autre part sur le témoignage de Constantin qui avait vu en songe deux vieillards inconnus; se trouvant un jour devant deux images représantant St.Pierre et St.Paul, il reconnut son apparition et la ressemblance fut ainsi démontrée. L'auréole apparaît vers le Vme siècle et dispense les peintres de donner aux personnages possédant un caractère de sainteté une expression particulière étudiée en rapport avec ce caractère.

La décadence cependant ne fut pas aussi rapide qu'on aurait pu le croire, ce qui montre combien les traditions, même les plus effacées, ont de force. Au VIme et au VIIme siècle les catacombes de St-Marcellin et St-Pierre, ainsi que celle de St-Pontien nous montrent des têtes de Christ au caractère majestueux, entourées de personnages où le dessin fait complétement défaut; dans cette dernière catacombe les figures sont entourées d'un trait noir qui les circonscrit, et cet espace est empli de teintes plates sans harmonie, mode de peinture qui se perpétue à travers tout le moyen âge et qui trouve son application dans les scènes de supplices dont les peintres du jugement dernier couvrent les murailles des basiliques, remplaçant ainsi par les frayeurs du châtiment le sentiment plus doux et plus chrétien de la réhabilitation et du pardon que respirent les peintures des premiers siècles.

Jetons un regard en arrière sur la marche de l'art dans l'empire de Bizance.

Si les goûts fastueux des princes suffisaient, comme on le dit quelquefois, pour faire prospérer les arts, jamais ils n'auraient été aussi florissants que sous les premiers empereurs chrétiens ; mais malgré les quatorze palais destinés à l'empereur et aux membres de sa famille, malgré les deux magnifiques forums ceints de portiques, les hippodromes, les bains publics, les arcs de triomphe, les églises destinées au culte nouveau et dont Constantin surveillait lui-même les travaux ; malgré les grandes entreprises de Justinien, à qui les anges communiquaient les plans de ses constructions, les monuments de cette époque ne regorgent que d'un luxe prodigieux. La dorure envahit tout, la mosaïque se substitue à la peinture, parce qu'on y pouvait mêler des pierres précieuses, les étoffes sont tissues d'or et les perles et les pierres précieuses remplacent l'ornementation si fine et si pure de l'antique Grèce. Le goût des images était universel et cependant c'est de cette époque byzantine où les princes conçoivent et exécutent tant de projets gigantesques, où l'enthousiasme pour les arts est si profond et si général, que date dans l'histoire l'ère de la grande décadence. La cause de cette contradiction apparente se trouve à Constantinople comme à Rome dans l'absence de toute initiative individuelle de toute vertu civique et dans l'oubli où étaient tombées les traditions de l'antiquité. Les évêques défendaient absolument aux artistes chrétiens d'imiter les statues des anciens dieux, et quatre édits successifs avaient ordonné la destruction des œuvres de l'art grec, destruction qui se faisait systématiquement, s'attaquant non-séulement aux temples, aux statues, aux peintures, mais encore aux œuvres de l'esprit ; ce fut sous l'empereur Théodose et par les ordres de l'évêque Théophile que la précieuse bibliothèque d'Alexandrie fut pillée et détruite. A défaut de la tradition rompue tout d'un coup par la destruction des

œuvres d'art, les Byzantins n'avaient pas même la ressource d'étudier la nature, et la plupart des peintres byzantins étant des moines de l'ordre St-Basile, adoptèrent l'opinion de leur fondateur sur la laideur du Christ. Jésus comme homme prêchant sa doctrine était figuré petit, maigre et laid; Jésus opérant un miracle et agissant comme Dieu était représenté beau, jeune et radieux.

Pendant la période qui s'étend de 726 à 842, c'est-à-dire depuis Léon l'isaurien, premier empereur iconoclaste, jusqu'à la régence de l'impératrice Théodora, les miniaturistes en étaient réduits à enrichir les manuscrits de simples ornements, c'est alors qu'il faut placer l'origine des initiales ornées (N° 25, manuscrit grec, Bibliothèque publique de Genève), usage qui s'est conservé même après le rétablissement du culte des images. Les manuscrits ornés de miniatures apparaissent aussitôt que la persécution cesse et de nombreux manuscrits remontant à cette époque font foi de l'élan qui s'empara des artistes au moment de cette renaissance passagère.

Le *N° 19* de la Bibliothèque publique de Genève (**manuscrits grecs**) nous en donne un exemple.

Il contient les quatre évangiles en grec, il mesure 22 cent. de hauteur sur 16 cent. de largeur, et renferme 481 feuillets manuscrits et 8 en blanc.

Les miniatures qu'il renferme sont dues à trois artistes différents, et dans la décoration générale on voit la hâte avec laquelle ce travail a dû être exécuté.

En tête de chaque évangile, au verso, en regard du commencement, on voit une miniature en pleine page (feuillets 11, 146, 231 et 375) représentant, surmonté de son emblème, un évangéliste placé sous un dais à double fronton supporté par des colonnes de porphyre.

On voit par les détériorations qu'ont subies ces miniatures, le procédé qui était suivi à cette époque. Le peintre dessinait légèrement le contour de sa composition, puis il appliquait la dorure, dont les bords étaient recouverts par l'empâtement de la peinture, technique que nous avons eu l'occasion de signaler dans l'antiquité grecque à propos de la peinture des vases.

On revenait ensuite par des rehauts de tons clairs mêlés de blanc, pour donner le modelé à l'ensemble.

La miniature à pleine page dû feuillet 231, nous montre l'écrivain devant une église dont on voit deux clochers, il est assis sur un tabouret de bois; devant lui, sur un pupitre (lutrin) on voit le manuscrit qu'il est occupé à écrire et dont un feuillet est sur ses genoux; au pied du lutrin sur un meuble formant buffet se trouve sa boîte à couleurs, et dans le buffet une burette de verre de la forme des ampoules employées dans les cérémonies de la primitive église.

Malgré les fautes de dessin, on reconnaît l'influence de l'antique dans le jet des vêtements, influence encore plus manifeste dans la vignette qui orne le haut du feuillet 12 et la première initiale Γ. Cette composition, reproduction probable d'un original plus ancien, ou bien dû à un artiste plus habile, représente la naissance du Christ. Autour de cette représentation sont représentés, dans la marge, trois des évangélistes, tandis que le 4me occupe l'ouverture du Γ initial. Ces figures d'évangélistes sont dessinées par un trait fin dont l'allure et la franchise rappellent l art antique.

La vignette elle-même forme un véritable tableau : les anges vont annoncer aux bergers la naissance miraculeuse, ils leur indiquent l'étoile qui doit les guider. Les pâtres viennent des montagnes, ce qui est exprimé par le fait que le bas de leur corps est masqué par des mouvements de terrain. La Vierge, vêtue de violet, est couchée sur le premier plan la tête appuyée sur sa main. L'enfant emmaillotté se voit derrière elle couché dans un berceau en forme d'urne carrée ou d'auge, et sur le devant du tableau on voit deux femmes qui bercent le nouveau-né.

Le mouvement et la vie que respire cette composition nous la font rapprocher de l'art antique, tant par la simplicité de la mise en scène que par le jet et le dessin des vêtements, et les expressions des figures. On remarquera également que, malgré l'emploi de couleurs vives en elles-mêmes, l'effet général est harmonieux.

Jusqu'à la fin du VIIme siècle, l'emploi de l'allégorie dans les représentations chrétiennes permit le nu, mais le concile de Quini-Sexte la défendit en ce qui concerne la représentation du Christ. De la persécution des iconoclastes, persécution qui dura pendant cent vingt ans, date le goût des images portatives, images qui opéraient de nombreux miracles. Les papes encourageaient de tout leur pouvoir les moines artistes et accueillaient en Italie dans de vastes

couvents ceux qui s'y réfugiaient. Cette invasion de l'art byzantin en Italie se fait remarquer en plus d'un point et est indiscutable dans les décorations en mosaïque dont furent recouvertes les églises de Ravenne au moment où le Goth Théodoric y transporta le siége de l'empire d'Occident. C'est à ce roi barbare que nous devons la conservation des monuments antiques qui subsistaient encore de son temps. Suivant Cassiodore il écrivait à Symmaque : « Comment « n'admirerions-nous pas ces beaux ouvrages, puisque nous « avons le bonheur de les voir ? Conserve-les, veille sans « cesse, la dégradation de ces merveilles doit être un sujet « de deuil pour le public. »

La période qui s'étend entre le VIIme et le XIIIme siècle est une période de foi aveugle, la tradition est rompue, l'église nouvelle a fait table rase de toutes les connaissances acquises dans l'antiquité ; ce qu'on demande à la peinture c'est un enseignement religieux pour les populations retombées dans la barbarie ; chez les peuples jeunes l'imagination est la faculté dominante, elle n'est pas exigeante sur les qualités de l'œuvre, l'intention seule lui suffit. Les évêques, les saints, les moines étaient les peintres auxquels incombait le soin d'exécuter les images destinées à la vénération des fidèles ; le caractère miraculeux et l'inspiration qui guidaient la main de l'ouvrier, étaient dans ces siècles barbares beaucoup plus prisés que ne l'eût été la perfection plastique, et le moine Théophile, dans son traité de *Diversarum artium Schedula*, recommande à ceux qui se serviront de son livre, de faire tourner les préceptes et les recettes qui y sont contenus à la gloire de Dieu par l'embellissement de ses temples.

L'état d'anarchie, de misère auquel toute l'Europe fut en proie pendant cette période néfaste pour les arts, qui s'étend du VIIme au XIIme siècle, les invasions successives de la terre d'Italie, auxquelles donnèrent naissance les

luttes entre l'empire et la papauté, la domination des Maures, la conquête des Normands, la peste et les famines expliquent la longue durée de l'abaissement de l'art, ainsi que l'avénement du *terrible*, de l'*effrayant* dans les peintures du IXme, du Xme et du XIme siècle. Le Christ, dont le portrait seul surmontait autrefois la croix, se voit dans ces peintures, crucifié et le bas du corps drapé ; au milieu de toutes les erreurs, l'expression seule de sa figure conserve encore parfois un caractère divin de résignation, et presque de joie, pour le sacrifice qu'il accomplit comme Sauveur du monde ; on en pourrait voir un exemple dans les peintures de St-Urbain et celles de St-Agnès conservées dans le musée de Latran à Rome.

Nous avons vu qu'à Constantinople l'art était tombé encore plus bas qu'en Italie ; cependant si dans cette dernière contrée, la tradition antique conservait un bien pâle reflet, les procédés eux-mêmes s'étaient plus ou moins perdus ; aussi l'abbé Désidérius fit-il venir vers la fin du XIme siècle des mosaïstes et des peintres de Byzance, et les décorations du Mont Cassin, d'Amalfi et d'Otrante nous montrent une nouvelle invasion du style pauvre et décrépit de Byzance.

La bibliothèque publique de Genève possède (*sous le n° 6*, manuscrits grecs) *un manuscrit du XIme siècle, en un rouleau contenant la liturgie de saint Jean Chrysostome.* Ce manuscrit est orné d'une miniature, on y voit St. Jean représenté sur fond d'or portant l'étole et tenant un livre en main ; la proportion de la figure est de 9 têtes, on peut y admirer le fini de la face et des mains, ainsi que la technique de l'application de la couleur dans les ornements. L'emploi des teintes en harmonie avec les couleurs des vêtements et le recouvrement du trait extérieur, contrastent avec la raideur toute byzantine du personnage. Ce n'est que deux siècles plus tard qu'une technique semblable se rencontre en France ou en Allemagne.

Les églises de Sicile décorées, sous les Normands, par des mosaïstes dont la tradition grecque s'était conservée à tra-

vers la domination des Maures, fournissent l'exemple d'un style plus noble, quoique le dessin des figures ne soit point exempt de fautes d'anatomie. Parmi ces églises citons spécialement celles de Cefalù, la chapelle palatine de Palerme et le dôme de Monréal; ces compositions témoignent d'une étude rudimentaire du vrai et du vivant. L'étude de l'antique a disparu comme nous l'avons vu plus haut dans le naufrage universel, et c'est en Sicile et dans les villes du midi de l'Italie qu'apparaît, pour la première fois, l'influence de l'étude de la nature, étude fertile en résultats et d'où sortiront, à pas lents il est vrai, la réformation de l'art et sa renaissance. A l'autre extrémité de l'Italie, Venise, par son contact continuel avec l'Orient, son commerce et ses conquêtes, employa d'une manière continue les mosaïstes grecs ; mais l'état de restauration dans lequel se présente, à l'église de St-Marc en particulier, l'œuvre des mosaïstes les plus anciens, rend impossible de déterminer nettement ce qui appartient aux diverses époques de leur exécution. La seule impression générale que l'on ressent à leur vue, c'est que leur style et leur composition étaient inférieurs aux mosaïques contemporaines que l'on voit en Sicile.

Vers la fin du XIIme siècle on voit apparaître une certaine unité dans la décoration des églises ; les sujets sont reliés les uns aux autres par des ornements, des *arabesques*, ce dont il convient de rechercher l'origine chez les Maures, qui, à cette époque, possédaient une civilisation bien supérieure dans l'architecture, la littérature et les arts décoratifs.

Nous avons vu plus haut que le sacerdoce réglait tous les types et que le peintre n'était autre qu'un ouvrier, le seul moyen qui lui restât de montrer une certaine individualité était l'ornementation qui servait à encadrer les sujets, et

c'est aussi par l'ornementation que le dessin recommence à se faire sentir. Parmi les artistes qui, par leurs noms, marquent en Italie, le progrès que nous venons de signaler, il convient de citer Jacobus Torriti, dont l'œuvre principale conservée jusqu'à nos jours est la mosaïque de la tribune de St-Marie Majeure à Rome, œuvre signée de son nom et datée de 1295; la disposition du sujet rappelle les peintures des catacombes, quoique les personnages soient cependant plus lourds.

Pise était arrivée à cette même époque à une grande puissance, sa marine dominait sur la Méditerranée et ses commerçants enrichis ne reculaient devant aucune dépense pour embellir leur patrie; c'est ce qui explique les travaux importants qui y marquent le XIIIme siècle. Ses rapports avec la Grèce et les villes du Midi de l'Italie, notamment avec Palerme, que les Pisans cherchaient à surpasser en somptuosité, expliquent la venue d'artistes du midi. Tandis que Giunta Pisano atteignait en peinture un degré de décadence au delà duquel on ne conçoit plus rien, Nicolas Pisano, originaire d'Apulie, exécuta dans cette même ville des sculptures dans un style inconnu depuis l'antiquité.

Les républiques de Lucques, d'Arezzo et de Sienne, tout aussi bien que celle de Pise, ont leurs artistes et c'est même dans cette dernière cité que nous rencontrons entre 1257 et 1269 des peintures contenant des portraits de magistrats de cette république. Enfin c'est à Florence que naquit en 1240 Cimabue issu d'une illustre famille de cette ville, et à qui revient la gloire d'être le premier précurseur de la renaissance. Son dessin est plus appuyé sur la nature, et son coloris s'écarte notablement de la tradition constante du moyen âge.

Son œuvre principale est la madone de'Rucellai destinée à St-Marie-Nouvelle de Florence; la madone est représentée

assise, en tunique rouge et manteau bleu, sur une chaise recouverte d'une draperie blanche, or et bleue, draperie supportée par six anges dont trois sont de chaque côté du tableau. Sur ses genoux est assis l'enfant Jésus vêtu d'une tunique blanche et enveloppé d'un manteau de pourpre ouvré d'or ; la mère et l'enfant ont la tête entourée de l'auréole. Toute la composition était encadrée d'une bordure ornée avec goût, et sur laquelle on voyait trente médaillons sur fond d'or, représentant autant de bustes de saints.

Les contemporains louaient surtout l'expression mélancolique de la madone et ils trouvaient dans la tournure de l'enfant Jésus une fraîcheur, une vie, et des proportions naturelles, telles que le groupe présentait un effet auquel on n'était pas habitué dans ce temps-là. Les anges eux-mêmes dans leurs mouvements variés, avec leur chevelure en boucles pendantes et frisées, ainsi que l'énergie que respiraient les bustes de certains des prophètes, commandaient l'étonnement ; ce qui charmait par-dessus tout cela, c'était la grande simplicité de la composition et la douce harmonie du coloris.

Nous ne saurions souscrire à cette admiration passionnée des contemporains de Cimabue et, si l'on analyse cette peinture, non pas d'après celles qui la précèdent, mais d'après les règles vraies des proportions et du style, on trouvera que la tête de la Vierge est trop grande, que l'enfant Jésus a l'air plus d'un petit homme que d'un enfant, que toutes les extrémités manquent de vie et de dessin, et cependant les mouvements sont plus naturels, le modelé plus étudié, plus consciencieux, et l'harmonie dans les couleurs obtenue par d'heureuses oppositions. Il est le premier qui ait supprimé les contours noirs, qui, nous l'avons vu, étaient le propre des peintures du moyen âge.



N° 3828.

Le fragment catalogué sous le n° 3828 présente un exemple de l'expression mélancolique propre au Cinabue et au Giotto et s'il n'est pas dû à un de ces maîtres, au moins a-t-il été éxécuté par un de leurs élèves immédiats et de leur vivant, il provient d'un monastère supprimé de Spoleto.

Le XIIIme siècle, au milieu des convulsions et des guerres civiles, avait vu triompher dans toutes les républiques de l'Italie la liberté démocratique, qui n'assure ni le repos, ni l'ordre, ni l'économie, ni la prudence ; mais qui porte en elle-même sa récompense, en donnant à chaque citoyen sa part de souveraineté ; cette liberté ne le force à reconnaître d'autre autorité que celle des lois, que lui-même a créées. Les passions politiques font plus de héros que les passions individuelles, et elles font aussi plus d'artistes, plus de poètes, plus de philosophes et plus de savants.

Cette liberté chèrement acquise se traduit tout d'abord par d'importants travaux publics, les murs des cités, les palais de la communauté, les églises, les canaux d'irrigation et les ports de mer, à Florence, à Milan, à Pise, à Gênes, etc. La sculpture vient décorer tous ces travaux utilitaires, la peinture suit le chemin que les sculpteurs lui ont tracé, puis enfin apparaissent les littérateurs et les poètes, qui immortalisent dans leurs écrits les gloires nationales de leur patrie, qu'elles soient politiques ou artistiques.

C'est dans ce XIIIme siècle que nous avons vu paraître Nicolas de Pise, architecte et sculpteur, puis nous verrons Cimabue, le Giotto, restaurateurs de la peinture, immortalisés par le Dante dans son poème de la divine comédie :

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido
Si che la fama di colui s'oscura.

Le Dante fixa la langue toscane qui, malgré quelques réactions des autres contrées de l'Italie, est devenue la lan-

gue littéraire italienne. Elle fut, peu après lui, employée p ur la prose, par les historiens Malaspina et Villani d'une manière si élégante et si correcte, que ces trois auteurs firent autorité comme *texte de langue*.

Ceux des écrivains qui ne voulurent pas employer la langue fixée par ces autorités, écrivirent en latin, mais cette langue s'était tellement altérée avec le temps que, pour la réformer, Jean de Cerménate, Albertinus Mussatus et Feretus remirent en honneur les études classiques.

C'est aux efforts de ces littérateurs, comme le dit très-bien Simonde de Sismondi (*Histoire des républiques italiennes*), et à l'enthousiasme du public pour eux, que nous avons dû le développement du génie de Pétrarque et de Boccace, et ensuite, par les soins de ces derniers, le rétablissement de l'ancienne littérature et la conservation des auteurs de la belle latinité.

Immédiatement après Cimabue (1240-1302), vient GIOTTO (1276-1336), son élève, qui a continué et perfectionné les traditions de son maître ; c'est dans l'église de St-François d'Assise que l'on peut étudier et comparer le maître et l'élève ; on remarque dans les œuvres de ce dernier une plus grande noblesse dans le choix des formes, un sentiment de la nature dans l'action et le mouvement, un caractère d'individualité dans les physionomies de ses personnages, ainsi qu'une expression virile et puissante. C'est lui qui introduisit le paysage comme fond des tableaux.

La marche ascendante de l'art s'arrête un instant après sa mort, aucun des élèves de ce maître, qui était à la fois peintre, sculpteur et architecte, ne possédant une somme de qualités nécessaires à l'avancement simultané de ces trois branches de l'art. Parmi les plus célèbres citons



No 3831.

Taddeo Gaddi (1381) et Andrea Orcagna dont les peintures les plus importantes se trouvent au Camposanto de Pise.

Notre collection renferme sous le nom n° 3831 un panneau qui peut, malgré son état d'usure, donner une idée du talent de Taddeo Gaddi ; on y trouvera dans les personnages un sentiment singulier de la vie et un essai d'individualisation tout nouveau dans l'art.

Le nombre des peintres de talent augmente dans toutes les villes de l'Italie, car lorsqu'un artiste hors ligne se développait, il était appelé successivement par la plupart des républiques ; il formait partout des élèves et l'art marchait ainsi partout en avant. Cette remarque nous dispensera de citer tous les hommes de talent dont les œuvres sont remarquables sans doute, mais dont la carrière ne marque pas une étape dans la voie du progrès. Citons en première ligne Masaccio (1401-1431) qui transporta dans la peinture la liberté que Donatello s'etait permise en sculpture. C'est à Massacio que l'on doit les règles des reliefs d'ombres et de lumière, ainsi que la perspective aérienne ; il a contribué à fonder la grandeur future du style florentin, et si la mort ne l'eût point ravi à l'âge de trente ans, il fût devenu peut-être un artiste hors ligne.

Domenico Ghirlandajo (1449-1498) réunit au talent de Giotto, d'Orcagna et de Masaccio tout ce qui leur manquait ; c'est le dernier des précurseurs ; puis viennent Fra Bartolomeo, Raphael, Léonard de Vinci et Michel Ange d'une part, le Corrège et le Titien de l'autre, qui apparaissent pour compléter leur œuvre et couronner la plus étonnante période de l'histoire de l'art.

Nous reviendrons plus loin sur cette dernière période de développement, mais auparavant étudions la marche de la peinture dans les contrées du Nord.

L'art des derniers temps de l'Empire romain sert de

point de départ et d'appui au mouvement artistique chrétien dans tout le Nord : les Gaules, la Germanie, la Grande-Bretagne, la Suisse et même la Scandinavie.

Les peuples barbares, qui avaient subi la conquête romaine et que n'avait influencés que superficiellement la civilisation des conquérants, n'avaient été qu'effleurés par tout ce qui touche à l'art. Mais cependant dès que les chefs allemands, à partir du Vme siècle, voulurent bâtir ou décorer des édifices, ils furent obligés de se contenter de ces éléments dans la décoration. Les Francs embrassèrent rapidement la religion chrétienne qui était dominante dans les territoires qu'ils occupèrent dans les Gaules. Leur royaume qui, déjà sous son fondateur, s'étendait des Pyrénées à la Westphalie, occupe le premier rang par ses constructions et par l'emploi des arts dans la décoration. Ce royaume embrassait dans ses confins le siége principal de l'art au moyen âge.

La Gaule avait vu s'élever sur son territoire, dès le IVme siècle et peu avant les grandes migrations, des églises somptueuses décorées de peintures murales et, malgré l'effondrement des institutions d'alors, l'art ne paraît pas avoir souffert autant qu'en Italie, sous l'empire des mêmes causes. On voit par les annales du temps et par les écrits des Pères de l'Église, que l'on continuait à construire et à exécuter des peintures ; l'épouse de l'évêque Numatius de Clermont dicte aux peintres chargés de décorer l'église de Saint-Étienne des sujets historiques ; au VIme siècle Saint-Germain-des-Prés reçoit des peintures murales sur fond d'or et un plafond doré, tandis qu'une riche mosaïque en forme le pavé ; cent ans plus tard, l'église de Saint-Denis, fondée par Dagobert Ier, resplendissait de somptueuses décorations, etc.... Comme rien ne s'est conservé des productions de cette époque, il est impossible de rien déter-

miner quant au style qui les caractérisait ; remarquons toutefois que Grégoire de Tours, qui écrivait vers l'an 600, parle d'un crucifix sur lequel le Christ était figuré entièrement nu. Cette remarque, ainsi que la figuration souvent répétée de Dieu le Père, nous donne à penser que le style propre à ces peintures devait présenter, malgré leur barbarie, une plus grande liberté que dans l'art byzantin contemporain.

En Allemagne, comme en France, les rares échantillons qui subsistent sont insuffisants pour pouvoir fournir une appréciation saine de l'art précarlovingien, art qui dans son essence devait se ressentir encore de l'influence païenne, témoin ce reliquaire de la cathédrale de Emmérich, sur lequel est figuré le Christ entre le soleil et la lune.

La seule contrée du Nord qui présente un développement artistique individuel est l'Irlande. Le musée britannique ainsi que la Bibliothèque nationale de Paris possèdent chacun un manuscrit original ayant appartenu à saint Willebrord, apôtre de l'Irlande et remontant aux années 650 et 700. Ces manuscrits renferment les figures et les signes des évangélistes, et ces miniatures sont exécutées dans un style qui s'éloigne autant de l'antique que du style byzantin contemporain. Le style propre à l'Irlande est plus calligraphique qu'artistique ; les figures sont sans vie, les draperies sans effet, avec des plis indiqués par une teinte superposée au ton principal ; les ombres manquent totalement, et cependant le trait est délicat et ferme ; les initiales sont formées par des enchevêtrements de lignes terminées souvent par des têtes de dragons qui se mordent.

Des miniatures conservées à Paris et à Saint-Gall, et remontant à l'an 967, montrent un style analogue, quoique plus barbare. L'originalité de ce style irlandais est d'au-

tant plus remarquable, qu'alors comme aujourd'hui les pèlerins se rendaient en foule à Rome, et que l'on sait qu'en l'an 686 toute une cargaison d'images saintes fut envoyée de Rome en Irlande.

Sur le continent, ce n'est qu'à partir du règne de Charlemagne que l'on peut commencer à étudier une suite d'œuvres artistiques dans la peinture. Les longues dissensions des chefs Francs avaient dû avoir une influence délétère sur l'art en général, qui avait besoin d'un nouvel élan pour se transformer et se développer, élan qu'il reçut du grand empereur allemand. Sa visite à Rome le porta à vouloir faire de sa ville d'Aix-la-Chapelle, une seconde Rome ; mais de tous les palais et de toutes les peintures qui en décoraient les murailles, il ne reste rien et c'est aux miniatures qui ornent les manuscrits de cette époque, à nous renseigner approximativement sur l'état de l'art de cette période remarquable. Ils nous montrent, uni à une grande richesse, un style barbare, avec influence de l'allégorie des premières représentations chrétiennes, dont nous avons indiqué le caractère à propos des catacombes de Rome ; on y rencontre aussi parfois des influences byzantines, surtout dans la coloration des chairs et dans leurs ombres formées par des dessous verts ; le mode d'application des couleurs est le même que celui qui était usité en Italie vers l'an 800. Ces miniatures, malgré leur effet général criard, présentent, comparées à celles de Bysance et de l'Irlande, plus de mouvement et de vie dans la composition, malgré la raideur de chaque figure prise séparément. La représentation des animaux est faite avec une vérité remarquable. Enfin, les initiales sont formées par des enchevêtrements élégants, de filets et de rubans d'or, se détachant sur un fond violet.

Le nombre des manuscrits à partir de l'an 800 jusqu'en

972 est assez considérable, on les trouvera énumérés et décrits dans les ouvrages de Waagen, de Kugler, de Labarthe, etc....; à mesure qu'ils s'éloignent de l'époque de Charlemagne, les tons deviennent plus criards et l'effet plus déplaisant.

Si les manuscrits sont les seuls monuments qui soient parvenus jusqu'à nous, il ne faut pas en conclure que les peintres n'eussent pas de champ d'activité ouverte à leurs travaux ; il n'est peut-être aucune époque dans l'histoire où l'on ait peint autant de palais, d'églises et de couvents; mais les différentes transformations du christianisme lui-même, y compris la réformation, firent disparaître ces peintures dont l'effet du reste était loin d'être beau. Les peintres, moines la plupart, devaient représenter toujours la même série de sujets, aussi en était-on arrivé à former des tables synoptiques à l'usage des décorateurs. Nous nous bornerons à en citer une d'après Kugler, parce qu'elle donnera, mieux que toute autre chose, une idée du style amphigourique et compliqué de ces compositions :

Évangélistes :	Jean,	Luc,	Marc,	Mathieu.
Éléments :	Ether (ou le feu)	Air,	Eau,	Terre.
Vertus card[les] :	Prudentia,	Fortitudo,	Temperantia,	Justitia.
Sens :	Vue et ouïe,	Odorat,	Goût,	Sensation.
Fleuves du paradis :	Thison,	Tigre,	Gion,	Euphrate.
Époques du monde :	Depuis Adam jusqu'au Déluge,	Du déluge aux Patriarches,	Depuis Moïse jusqu'à Jésus-Christ,	De Jésus-Christ à la fin des jours.

Ces formules mystiques, dont le sens était caché au vulgaire, devaient produire un effet imposant sur la masse du peuple et, dans l'idée des moines, lui servir d'enseignement. Les miniatures elles-mêmes, vers la fin de l'époque qui nous occupe, ne peuvent fournir un point d'appui normal pour la marche de l'art, et cela par suite de l'usage

existant dans les couvents, de recopier servilement les œuvres antérieures.

Vers la fin du Xme siècle, on voit apparaître en Allemagne une recrudescence d'influence étrangère, byzantine et romaine, que peut expliquer en partie le mariage de l'empereur Othon II avec la princesse Théophanie, ainsi que l'éducation qu'elle donna à son fils. Cette influence byzantine se remarque sur les miniatures du XIme siècle; on y voit un acquis plus grand, une sûreté de traits et de pinceaux qui tient d'une tradition d'école, qualités qui font disparaître l'originalité des siècles précédents en tant qu'exécution, tout en laissant intacts les caractères de composition et de vie propres à l'art dans le Nord.

La Grande-Bretagne avait également subi vers l'an 970 l'influence byzantine, comme le prouve un remarquable manuscrit de la collection du duc de Devonshire; cette influence, du reste, paraît avoir été de courte durée par suite des conquêtes successives des Danois et des Normands.

La Suisse, dont le territoire avait été conquis successivement par les Allemands au nord, les Burgundes à l'ouest et les Lombards au sud, avait vu sa population, déjà chrétienne sous les Romains, dispersée et détruite, la civilisation disparaître, et le barbarisme succéder en maître aux progrès datant des guerres de Jules César.

C'est de l'Irlande que vers le VIIme siècle saint Columban et saint Gall avec une troupe de missionnaires se dirigèrent vers le continent. Mal reçus en France, ils y séjournèrent peu de temps et vinrent évangéliser les vallées de la Suisse; c'est à Zurich, à Bregenz, et finalement sur la Steinach qu'ils se fixèrent, et c'est là que saint Gallus fonda ce monastère célèbre d'où rayonnait l'étude, les sciences et les arts sur toutes les contrées avoisinantes.

Les miniatures qui ornent les manuscrits du VIIIme siècle se ressentent de l'origine irlandaise des fondateurs.

La Bibliothèque de Genève en possède un exemple remarquable dans le manuscrit latin catalogué sous le *n° 6 : les quatre évangiles, hauteur 29 cent., largeur 20 cent., comprenant 234 feuillets et 5 feuillets en blanc.*

Ce manuscrit en beaux caractères contient deux grandes initiales aux feuillets 1 et 15 et deux petites aux feuillets 163 et 166. On y voit en outre 7 feuillets de concordances rappelant par leurs ornements les mosaïques byzantines du VIIme siècle, et par la forme des voûtes, celles que l'empereur Justinien adopta à Jérusalem. Les couleurs sont plates et crues ; le minium, le bleu, le jaune et le vert sont sans mélange et appliqués en teintes plates sur le dessin à la plume des ornements composés comme chez les Celtes d'un enchevêtrement compliqué de lignes et de rubans.

Ce mouvement artistique venu peu de siècles après la disparition de la civilisation romaine, eut pu se développer sans nul doute d'une manière féconde, encouragé qu'il fut par Charlemagne dans l'érection en évêchés de plusieurs villes de la Suisse, si les invasions des Hongrois et la chute de l'empire Carlovingien avec l'anarchie qui en fut la conséquence n'eussent fait disparaître en Suisse et pour longtemps tout élan artistique. C'est ainsi qu'en Tutilo, moine de St-Gall, mort en 915, nous rencontrons une personnalité marquante. Ce moine avait entrepris des voyages dans le but de s'instruire des procédés en usage de son temps, il était poète, chanteur, joueur de flûte et de harpe, architecte, peintre et sculpteur, enfin d'une force musculaire et d'une gaieté telle, que Charles le Gros ne pouvait concevoir qu'on eût fait un moine d'un pareil personnage. On a de lui un diptyque conservé à la bibliothèque de St-Gall et qui sert de reliure à un évangile. On trouve dans l'une de ces compositions des traces certaines d'influence byzantine ou tout au moins romaine, c'est ainsi que le Christ est au centre, flanqué de deux chérubins, du soleil, de la lune, de l'océan et de la terre figurés par des personnages symboliques tirés

des représentations païennes ; aux angles on voit les évangélistes dont les emblèmes sont figurés au-dessous et au-dessus des forces personnifiées dn monde, le Christ est de face comme dans les manuscrits byzantins, le côté artistique de cette production laisse à désirer et on y voit clairement que la copie y a plus de place que l'invention que je restreindrais volontiers aux deux chérubins qui flanquent le Christ, ces chérubins sont munis chacun de trois paires d'ailes, outre leurs bras et leurs jambes ce qui leur donne un aspect des plus lourds ; tandis que dans tous les autres personnages, le Christ y compris, l'emploi des vêtements antiques témoigne plus de la copie d'originaux plus anciens que de la connaissance de ces mêmes vêtements. Il fallait que l'art fût tombé bien bas pour que de semblables compositions eussent le pouvoir de procurer à un homme une réputation d'artiste émérite. Contemporain de Tutilo se trouve l'évêque de Constance Salomon III qui exerçait l'art de l'enluminure. Les manuscrits témoignent de plus en plus une recherche d'originalité; on tend à se débarrasser de la position de face des personnages, position si constante dans l'art byzantin dégénéré.

Ces efforts auraient sans nul doute donné naissance à un art national si les invasions des Burgundes à l'ouest, des Hongrois au nord et des Sarazins dans le Valais ne l'eussent pas arrêté net ; et cependant vers le milieu du Xme siècle le couvent de St-Gall jette un dernier reflet et les miniatures de cette époque marquent un art plus indépendant, des expressions cherchées et de justes proportions du corps humain.

Vers la moitié du XIme siècle apparaît un style nouveau, auquel on a donné le nom de *style roman*. Il se développe à travers tout le XIIme et dure, en certaines contrées, jusqu'assez avant dans le XIIIme siècle ; il marque dès l'abord

un temps d'arrêt dans l'état de décadence où l'art en était arrivé, par son développement simultané, en architecture, sculpture et peinture ; il fait faire à l'art un progrès indubitable. Les caractères de cette expression nouvelle dans l'art peuvent se résumer dans l'application réglée de principes raisonnés d'après des formes de l'antiquité classique. L'époque en est déterminée dans l'histoire par l'entière formation des langues romanes, dérivées de celle des conquérants romains. Ces règles nouvelles dans la littérature, la sculpture, la peinture et l'architecture, sont marquées par une ordonnation sérieuse des sujets ; le corps humain commence à se faire sentir sous les plis parallèles des vêtements, les têtes respirent la jeunesse, et les Saints, le Christ et la Vierge, reçoivent une expression de douceur, que l'on rechercherait vainement dans le style byzantin correspondant. Une des caractéristiques accessoires est, comme dans le style de son similaire italien, l'arabesque avec ses caprices dont il convient de rechercher l'origine dans la décoration et l'architecture arabe. En mélangeant d'une manière élégante les éléments du symbolisme dont nous avons donné un exemple à la fin de l'époque précédente, cette ornementation en devient parfois incompréhensible et donne sujet à des représentations qui, au premier abord paraissent indécentes ou mêmes immorales. Elle se rapproche en cela des symbolismes que nous avons eu l'occasion d'étudier dans le volume précédent, à propos de l'antiquité. Les peintures subsistantes datant de cette époque, présentent il est vrai, quelques différences d'exécution, mais elles sont reconnaissables aux signes distinctifs que nous venons de tracer. Citons dans ce nombre celles de l'église de St-Savin, dans le département de la Vienne, le plafond de l'église de St-Michel à Hildesheim etc. . . . Les miniatures du XIme siècle nous

montrent des mouvements exagérés, des figures arrondies, des extrémités petites ; dans celles du XIIme, on voit une exécution plus superficielle, mais non exempte de dignité; elles présentent parfois l'aspect de dessins à la plume légèrement enluminés, d'autres fois une peinture achevée où les personnages, par des effets d'ombres et de lumière, obtiennent un relief tout nouveau.

N° 29. Ms. latin, la Bible Vulgate, hauteur 41 cent., largeur 29 cent., 161 feuillets. Les miniatures sur fond d'or se rapportent à la fin du XIIme siècle, elles présentent une raideur de mouvement et des fautes de dessin marquées dans les mains et les pieds. Le dessin ou contour est formé par un trait noir, épais, qui est rempli de teintes uniformes avec des taches rouges sur les joues. Les couleurs sont appliquées comme l'aquarelle, sans empâtement aucun.

Le feuillet 7 a été rajouté au XVme siècle et orné en miniatures à fort empâtement, et par un enlumineur de troisième ordre, pour y rapporter les armes de la ville de Genève; il en est de même au feuillet 95, où une peinture plus ancienne a été recouverte de gouache pour recevoir les armes de la ville, soutenues par deux anges.

Dans d'autres miniatures enfin l'artiste s'est plus adonné à l'allégorie et au symbolisme; enfin le fond simplement ouvré sur fond d'or du Xme siècle est souvent remplacé par un arrière plan coloré ou dessiné en damier. Les sujets eux-mêmes se varient et sur diverses miniatures on voit le reflet du spectacle qui, dans la vie ordinaire frappait les yeux du peintre. C'est en effet à cette époque que la féodalité avec tous ses travers développe le plus de luxe, que les armes, les hommes de guerre, les atours des nobles dames, les costumes des gens de métiers, se diversifient le plus fortement. Parmi les manuscrits qui marquaient le plus complétement cette époque, on admirait à Strasbourg le *hortus deliciarum* détruit par les Prussiens dans l'incendie de la bibliothèque pendant la dernière guerre

franco-allemande, et dont heureusement il subsiste une reproduction gravée.

Le XIIme siècle correspond en France à un développement rapide de l'État, à la constitution des villes en communes puissantes, au développement le plus florissant de la littérature provençale, à la naissance dans le Nord de l'architecture gothique, et à la création de l'université de Paris. Dans les manuscrits de cette époque et sous l'impulsion de ces diverses causes de liberté plus grande dans les idées, on est frappé par un retour sensible au naturel, surtout dans le dessin des animaux, tout comme par un coloris bien au-dessus de celui que l'on rencontre chez les autres peuples du Nord.

Les tableaux portatifs qui avaient pris naissance d'après les décisions d'un concile tenu au pied des Pyrénées lors de la grande persécution de Dioclétien, afin, disaient les Pères, de mettre les objets du respect et de l'adoration des fidèles à l'abri des injures et des profanations des persécuteurs, les petits tableaux, disons-nous, avaient reçu à Byzance en 726 une nouvelle impulsion à l'occasion des persécutions iconoclastes de Léon l'Isaurien ; mais, par la suite, la religion chrétienne n'ayant plus persécuté les peintres, la peinture sur bois ou sur toile avait été réduite à la décoration des volets d'autels destinés à garantir les retables abandonnés à l'art sculptural. Quelques spécimens de ces volets se sont conservés jusqu'à nos jours, mais ces panneaux ne sauraient donner une idée juste et complète de l'état correspondant de l'art ; nous voyons même par l'ouvrage du moine Théophile, que souvent l'on se bornait simplement à les vernir. Après avoir indiqué au livre I, chap. 17, 18 et 19, le mode d'assembler et de préparer la surface des portes, il nous indique au chap. 20 le moyen à employer pour les peindre à l'huile de lin.

C'est aux Xme, XIme et XIIme siècles que la broderie, le tissage des tapis, le travail sur émail et la peinture sur verre apparaissent avec un caractère de dessin et de couleur qui nous oblige à en tenir compte dans l'histoire de la peinture. Les femmes, nonnes ou grandes dames brodaient en or et en soie des sujets, tirés de l'histoire des saints ou purement allégoriques ; on sait qu'Adélaïde, femme de Hugues Capet, broda pour l'église de Saint-Denis une chasuble, sur laquelle était figuré le monde. C'est dans le XIme siècle que fut brodée la tapisserie de Bayeux, destinée probablement à la décoration d'une frise, et sur laquelle est représentée la conquête de l'Angleterre par les Normands. Les étoffes tissées de cette époque sont fort rares, et l'ornementation devait y jouer un grand rôle ; on les tirait de Byzance, ainsi que des fabriques sarrasines, que les Maures avaient établies en Sicile et en Espagne. C'est aussi de cette époque que date la broderie des devants, et des nappes d'autels. La peinture sur verre apparaît également à cette époque, et l'emploi des verres colorés débute par une ordonnance de disques ou de petits carreaux de différentes couleurs ; cependant on ne tarda pas à appliquer la coloration des verres, à des représentations d'ornements ou de figures. La cathédrale d'Augsbourg présente encore à la fenêtre du sud de la travée centrale un exemple de la peinture sur verre correspondant à l'époque romane.

Le travail d'émaillure se borne en général à l'ornementation. Cette industrie importée très-anciennement dans les Gaules, comme nous l'avons indiqué dans le volume précédent du catalogue, s'y développa pendant longtemps en dehors de toute influence byzantine, et ce n'est que vers le Xme ou plutôt le XIme siècle, à la suite des Croisades, que cette influence se fait jour, en introduisant dans

cette industrie des tours de mains et des procédés plus perfectionnés.

Le *style gothique*[1] a pris naissance et s'est développé dans le nord de la France, et c'est de là qu'il s'est successivement étendu en Alsace, sur les bords du Rhin et en Allemagne; il a fait sentir son influence même au delà des Alpes.

Le style roman a été l'expression la plus élevée de la civilisation féodale en Europe; le style gothique marque une nouvelle étape de l'humanité dans la voie du progrès. La période correspondant à sa naissance et à son développement, et qui s'étend du milieu du XIIme siècle jusqu'à la fin du XIVme et même au commencement du XVme, correspond elle-même au développement des libertés et priviléges dans les communes de toute l'Europe. Une haine naturelle armait les cités contre la noblesse, et quand les serfs trouvèrent asile parmi les bourgeois, la noblesse, pour ne pas tout perdre, fut obligée de traiter avec ces républiques municipales. Les villes obtinrent de la sorte des territoires plus ou moins considérables.

Les villes allemandes au nombre d'environ soixante-dix, faisaient partie de la ligue hanséatique et déployaient une activité et une énergie étonnantes; la Belgique et la Hollande présentent un spectacle encore plus saisissant par la lutte ouverte du bas peuple contre les grands; ces communes une fois formées se mirent à lutter entre elles, ce qui eut pour conséquence leur conquête par les ducs de Bourgogne, qui, réglant ces rivalités, firent tourner les

[1] Le terme *gothique* est impropre, mais comme il correspond à un sens bien déterminé, nous l'emploierons afin de ne pas introduire, par un terme nouveau, une complication inutile dans l'étude de la peinture à cette époque.

forces vives de la nation à la prospérité générale. En France, un travail analogue se poursuit, mais promptement réprimé, il ne produit pas des effets aussi marquants que dans ces autres pays. Les cités affranchies et puissantes, enrichies par le commerce, rivalisent de luxe dans leurs églises, leurs hôtels de villes, et les corps de métiers dans leurs autels et dans les chapelles de chacune des paroisses auxquelles ils se rattachent. Ce mouvement, nous l'avons déjà rencontré en Italie, mais un siècle plus tôt, et on comprend quel essor la décoration de tant d'édifices dut donner à la peinture.

La Suisse, en proie aux ambitions des princes qui l'entouraient, mit plus de temps à se constituer en municipes libres, la population des villes était composée de races diverses qui favorisaient alternativement les seigneurs ou le clergé. Ces luttes continuelles entravèrent les arts de la paix. Dans les villes de Genève, de Fribourg et de Zurich, certains métiers s'étaient développés, tels que ceux de tisserands, verriers, brodeurs, etc., mais les bourgeois, obligés avant tout de songer à leur sûreté personnelle, ne pouvaient s'adonner à la culture des arts libéraux.

L'instruction était nulle, et le niveau lui-même en baissait dans les couvents, faisant place aux préoccupations d'une vie tantôt noble et voluptueuse, tantôt guerrière ou même franchement mercantile.

La liberté, qui a porté de si beaux fruits dans les arts pour les pays d'alentour, n'a donné naissance en Suisse qu'à des vertus civiques ; c'est que dans notre patrie la liberté n'a point eu, jusqu'à une époque relativement moderne, comme corollaire la prospérité et la richesse, fruit de l'instruction et du commerce.

En France, la peinture ne se montre pas à la hauteur de la sculpture, on peut s'en convaincre en comparant les

peintures des cathédrales d'Auxerre et d'Autun avec les sculptures correspondantes de celles de Chartres, d'Amiens, de Paris ou de Reims ; ce fait est dû à la disposition architectonique des édifices de cette époque qui ne présentent pas autant de surface plane apte à recevoir des compositions d'une certaine étendue, comme aussi à la faible clarté qui y pénètre à travers les fenêtres hautes mais étroites, et dont la lumière se trouve voilée considérablement par l'adoption de vitraux colorés. Les verrières prirent en effet une grande extension et les vitraux de cette époque présentent en général l'aspect de tapis aux couleurs riches et variées, sur lesquelles s'enlèvent en médaillon des figures de saints et des emblèmes religieux. Ces hautes fenêtres permettaient au peintre verrier de dérouler sur une seule ouverture la vie entière d'un saint, comme nous le montre un vitrail de la cathédrale de Rouen, où l'on voit représentée la vie de saint Julien l'hospitalier. Les peintures sur bois, grâce au vandalisme qui accompagna la première révolution française, ont entièrement disparu. Dans l'art du miniaturiste, la France devançait alors tous les autres pays, tandis que dans la période romane les miniatures allemandes avaient eu le dessus. On voit apparaître une certaine individualité, surtout dans l'expression des têtes, les costumes romains sont remplacés souvent par ceux du temps et les sujets apocalyptiques donnent occasion à des figures grimaçantes et chargées.

La Bibliothèque publique de Genève renferme un certain nombre de manuscrits se rapportant à cette époque et que l'on pourra consulter pour se rendre compte de l'état de la peinture en France à l'époque qui nous occupe soit depuis le milieu du XIIIme siècle jusqu'au milieu du XIVme.

N° 91 in-quarto vélin, H. 21. L. 15. *324 feuillets, latin, Jean Sarisberi : de l'institution des princes.* Senebier, dans son catalogue des manuscrits de la bibliothèque, dit que : « ce manuscrit paraît être de la fin du XIIme siècle, il n'y a point de points sur les *i*, et il contient plusieurs lettres onciales parmi les grosses

lettres. » Sur la miniature qui orne le feuillet 1, on voit Jean Sarisberi (poëte et philosophe scolastique, anglais, professeur à Paris, évêque de Chartres, né à Salisbury près de Londres en 1110, et mort en 1180), qui écrit son livre à la cour du roi Henri II d'Angleterre; cette peinture paraît, tant par le style que par les costumes, dater de 1260 à 1280, et correspondre, par conséquent, à l'époque gothique française. Le dessin n'en est pas mauvais, le fond est figuré par un drap bleu semé de fleurs de lys d'or, les plis des vêtements sont figurés par de légères hâchures et des rehauts d'or. L'encadrement en arabesques fines et légères est entremêlé de dragons à tête d'homme.

N° 60, in-folio, vélin, 337 feuillets, latin. Concordance des canons contradictoires, première moitié du XIIIme siècle, au feuillet 78, une miniature représente le concile rassemblé sous la présidence d'un pape et d'un roi, pour établir la concordance des canons; la composition de genre symétrique, en éventail, présente cependant, dans la disposition, le dessin et le coloris des qualités qui font songer au Giotto, le fond doré au brunissoir couvre les vides laissés par d'excellentes arabesques figurant comme une tenture. Au feuillet 100 le fond est de même, on voit le pape figuré plus grand que les autres personnages et distribuant aux cardinaux, évêques, clercs, patriarches et moines, la vraie version; le peintre dans sa recherche de caractères individuels est arrivé souvent à faire des figures grimaçantes, mais on remarque cependant une certaine recherche de composition. Au feuillet 118, les soldats s'emparent d'un évêque récalcitrant dont le visage exprime la frayeur; au feuillet 127 le pape distribue de nouveau l'écriture, et cette composition est moins symétrique; au feuillet 130 on remarque quelques essais de raccourcis. A partir du feuillet 127 un autre artiste a peint tant les miniatures que les initiales; mais cependant aux feuillets 212, on voit de la première main, représenté le massacre des hérétiques sous la conduite du pape, entouré de guerriers, la scène se passe devant une église, mais cette composition présentait trop de difficultés pour notre peintre, aussi manque-t-elle de mouvement et de vie; au feuillet 275, grande composition dans laquelle on voit le pape sous l'influence du Saint-Esprit; la tête entourée de chérubins au milieu desquels Jésus prêchait aux rois, reines, moines, pèlerins, ermites, anachorètes, saints et pénitents qui se confessent et se prosternent; superposition sans ordre mais composition qui ne manque pas d'originalité; et, enfin, au feuillet 303 on voit l'écrivain qui taille sa plume. Au dernier feuillet on lit : Frater Ardigherius scripsit hoc Decretum intextu et glosis.

*N° 33*a. *Heures in-12, vélin.* H. 11 $^1/_2$. L. 7. *Mss. latin, XIVme siècle*, malheureusement très-rogné, le premier verso porte des armoiries ajoutées postérieurement, puis vient un calendrier; au feuillet 7 on voit l'écrivain qui tient le manuscrit sur son genou et écrit, le modelé des vêtements est produit par des rehauts d'or, comme dans le n° 91; le visage est modelé avec soin, mais les raccourcis

présentent des fautes de dessin; l'oiseau au bas de la page témoigne d'un certain réalisme, le fond de paysage fait penser aux Flamands. Au feuillet 9 l'écrivain regarde sa plume, il tient comme le précédent le feuillet commencé sur ses genoux ; cette miniature dans les nus présente des retouches postérieures, on y voit au lieu de l'or l'emploi des hâchures ton sur ton ; pour le modelé les encadrements sont très-remarquables pour l'époque, ils consistent en colonnes supportant des frontons, dessinés en bistre et or. Les feuillets 10 et 11 contiennent d'autres représentations de scribes. Feuillet 13, madone et enfants vêtus de bleu ; cette représentation paraît être la reproduction d'un type plus ancien. Au feuillet 16, on voit le baiser de Judas ; au feuillet 24 une annonciation, tous les personnages ont les cheveux très-blonds, le fond de paysage est semé de châteaux forts ; la grâce et la naïveté de cette composition reportent à l'école rhénane, comme aussi le type des figures ; le feuillet 40 présente le type vraiment allemand d'une reine (sainte Catherine), elle lit dans un livre, et au fond on voit un paysage avec maison, lointains de montagnes et vaches qui passent dans un champ.

Nous passons plusieurs miniatures pour nous arrêter à celle du feuillet 116, au ton vert, Bethsabé et le roi David, l'étude du nu montre l'arriéré de la peinture, le miniaturiste a représenté la femme avec les seins sur les épaules, l'architecture du palais de David est entièrement gothique ; au feuillet 131 on voit Job sur son fumier, à qui sa femme porte à manger ; le fond est intéressant ; il représente une rue gothique dont les maisons sont en ruine ; au feuillet 173 on voit un saint sur le premier plan, tandis que le fond par l'architecture d'une *loggia* montre une influence italienne prononcée ; au feuillet 184, le peintre a figuré un ange qui, avec la croix, chasse le diable ; au fond on voit la cité de Dieu sur un rocher ; cette composition présente un certain naturalisme. Les peintures des feuillets 200 à 206 paraissent d'une écriture postérieure, comme aussi les miniatures paraissent être d'une autre main et avoir été ajoutées après coup à cette œuvre.

N° 57, manuscrit français, sur vélin. Légende dorée des saints, traduite par maître Jehan Golain, 500 feuillets, environ 1360.

Les armoiries de la famille Pitau ont été rajoutées après coup. D'après Senebier, le manuscrit contient les fêtes de saint Thomas d'Aquin, canonisé en 1323, donc il est postérieur à cette date, de plus on sait que Jehan Golain était normand, prieur du couvent Notre-Dame des Carmes à Rouen et docteur en théologie de l'université de Paris en 1373.

Les miniatures des feuillets 3, 67, 161, 165, 172, 175, 257, 308, 335, les onze mille vierges, 343 la dédicace de l'église, 398 paraissent se rapporter à la période de 1380 à 1390, la facture en est italienne, et malgré certains défauts provenant d'une tradition plus ancienne, on remarque dans le jet des draperies une influence marquée de l'étude de l'antique.

La miniature n° 3 figure : au centre, sous un dais, la vierge agenouillée devant le Christ assis qui lui donne sa bénédiction ; à gauche les saintes femmes, à droite les saints hommes entourés d'anges jouant de divers instruments, au-dessous des chérubins verts, rouges, or et violets, avec de longues ailes, se détachant en clair sur un ciel bleu foncé ; au-dessous des rois, des apôtres, moines nonnes et saint George tenant le dragon ; à droite, un ange jouant de la cornemuse, à gauche un autre jouant de la harpe.

Les couleurs y sont vives, la composition présente une harmonie singulière, et malgré une certaine raideur, elle ne manque pas de mouvement.

Les nombreuses miniatures dans le texte peuvent se rapporter à la même époque que le texte, soit de 1340 à 1370, elles sont françaises et n'ont rien à faire avec la savante composition du feuillet 3. Vers la fin du manuscrit, à partir du feuillet 400 environ, la technique varie : sur les tons de fond, empâtés, le peintre est revenu par des traits parfois épais, parfois très-fins pour donner l'expression du visage et indiquer les plis des vêtements, tandis qu'au commencement le modelé est produit par la dégradation des teintes. Dans nombre de vignettes de date plus ancienne, les miniaturistes se sont bornés à mettre des teintes plates sans aucun modelé, sauf dans le visage, les traits au pinceau indiquant la place des plis produisant l'effet d'une enluminure et non celui d'une peinture.

N° 168, manuscrit français in-folio, sur vélin. H. 41. L. 29. *Déduits du roi Modus, suivis du songe de l'auteur de Pestilence, 170 feuillets, XIVme siècle.*

(Senebier.) C'est un traité de chasse complet, on y trouve non-seulement des préceptes, mais les miniatures qui les accompagnent en très-grand nombre servent à expliquer les préceptes, en montrant la manière d'en user.

L'auteur y traite très en détail de tout ce qui concerne la chasse relativement aux animaux qui en sont l'objet, à la manière de les reconnaître par leur piste, de distinguer leur âge, de les lancer, de les suivre et de prévoir leurs ruses.

Au commencement du songe de Pestilence, on lit : « L'an de grâce 1338 après ce que j'ai eu copié le livre des desduits, si comme ils sont écrits en ce livre, etc., etc. »

Une foule de miniatures manquent pour n'avoir jamais été faites. La première miniature date du XVme siècle. Nous en parlerons à propos de l'école flamande et de Bourgogne.

Les petites miniatures sont dues à un peintre français contemporain du manuscrit : elles ne manquent pas de vie, mais le dessin et l'harmonie des couleurs font complétement défaut, et les fonds de paysage sont conventionnels. Aux feuillets 70 et 71, on voit comment l'artiste s'y prenait pour exécuter ses miniatures : sur le vélin, réglé comme pour écrire, il dessinait légèrement à la plume d'oie sa composition, puis il appliquait un ton de fond, local suivant les diverses parties du sujet, il dorait les ornements au pinceau, puis contournant

ses figures d'un trait plus fort et bistré, modelant dans l'empâtement et revenant par des rehauts de blanc ou de couleur pour donner l'effet qu'il recherchait.

Aux feuillets 107 et 108, on remarque une autre main, le dessus y est mauvais, mais le modelé supérieur ; aux feuillets 139 à 170, les miniatures sont du même artiste que celles d'en tête du manuscrit; nous reviendrons plus tard plus spécialement sur celle du feuillet 164; notons en terminant la miniature au feuillet 175; elle est à quatre compartiments : en haut à gauche on voit le Christ en croix, en-dessous la flagellation; en haut à droite la résurrection des saints, en dessous le Christ apparaissant à ses disciples. Le nu n'est pas mauvais, et témoigne d'une certaine étude de la nature, tandis que les figures drapées présentent souvent de grandes fautes.

N° 178. Manuscrit français sur vélin. H. 29. L. 21. *Le roman de la Rose par Jean de Meung, XIVme siècle, 170 feuillets.*

(Senebier.) Ce manuscrit me paraît écrit du temps de son auteur Jean de Meung, dit Clopinel, qui le composa dans le XIVme siècle. Le livre finit par le testament de Jehan. On lit à la fin : « Suart de Beaulieu, clerc de St.-Sauveur de Paris, a écrit cest livre — Dieu le gart — et fut parfait, là cinquante trois (par conséquent l'an 1353). »

On y voit entre autres deux grandes miniatures à compartiments; au feuillet 160, le peintre a représenté un Christ assis qui tient devant lui un petit crucifix sur lequel est figuré le Christ en croix; aux quatre angles les signes des quatre évangélistes ; au feuillet 88 une miniature intéressante pour les costumes du temps; au feuillet 119 on voit le minium, le bleu, le jaune employés en tons crus et sans mélange, cependant le moine a un mouvement juste et une certaine expression, cette miniature ainsi que celles des feuillets 139 et 170 montrent une main moins habile; au feuillet 133 on retrouve la même main qu'au feuillet 168.

Les encadrements ont la forme gothique et les fonds des miniatures sont en quadrillé couleur et or appliqué au brunissoir; on remarque un manque absolu de perspective, de proportions et d'harmonie.

N° 176. Manuscrit français, in-folio vélin. H. 42. L. 30. *Les métamorphoses d'Ovide, en français, par Crétien de Gouays de Sainte-More vers Troie,* ouvrage cité dans le catalogue du duc de Berry, dressé en 1416. Ce manuscrit est une copie d'un original plus ancien du XIIIme siècle ; si les ornements de lettres et les encadrements se peuvent rapporter au XIVme siècle, il est impossible de le faire pour les miniatures dont le style et la facture, costumes, couleurs sont du XIIIme siècle ; par curiosité, étudier aux feuillets 315 Glaucus et l'enchanteresse, et 315 Actéon changé en cerf.

N° 163. Manuscrit français. Le livre des vices et des vertus XVme siècle, vélin. H. 29. L. 20. *102 feuillets numérotés, 8 miniatures en pleine page.*

« Ce livre composer et parfit ung frère prescheur A la requeste du roi de France Philippe en lan mill deux cents sexante-dix-neuff » (Senebier). L'exemplaire de la bibliothèque est une copie du XV[me] siècle, mais le copiste a fidèlement reproduit les miniatures de l'original, comme on peut s'en assurer par le costume. La technique seule varie par le grand empâtement qui reçoit les couleurs, mais les fautes de dessin de l'original sont partout copiées fidèlement. A ce sujet voir les miniatures des feuillets 51 et 56, on y remarque un sujet du Christ en croix avec la colombe et le Père éternel.

N° 77. Manuscrit français. Tite-Live. Trois décades traduites en français par Pierre Bercère, prieur de Saint-Éloi et offertes par lui au roi Jean. École de Bourgogne, sur vélin. H. 45. L. 32. *XIV[me] siècle, in-folio, 456 feuillets.* Au premier feuillet miniature pleine page, dans laquelle il faut remarquer, en une prédelle, des danses campagnardes au son de la cornemuse : on voit à gauche les armes des Petau. Dans ces danses on remarque une individualité, une vie, un dessin, un mouvement bien supérieurs à ceux des scènes principales des grandes miniatures dans lesquelles le dessin fait souvent défaut, quoique la touche en soit très-précieuse. En haut à gauche, au feuillet 1, l'écrivain présente son livre au roi Jean ; au feuillet 166, le nu n'est pas mauvais ; au feuillet 187, miniature pleine page, dans les rinceaux figures et oiseaux très-bien faits comme dessin et vérité, ils sont d'un ton vrai et harmonieux, les ombres des visages sont souvent verdâtres.

Les miniatures des feuillets 245 et 446 paraissent être d'une main plus habile, on est frappé du rompu des tons, de l'élégance du mouvement, du modelé fin et de l'individualisme des expressions ; le sol est figuré en perspective.

L'Angleterre, pendant toute cette période, reçoit l'influence immédiate de l'art français, conséquence probable de la conquête des Normands et des rapports constants qui unissaient les deux pays.

En Suisse, l'influence doit se chercher chez les peuples voisins de ses frontières actuelles, ainsi dans toute la partie du Nord, l'art allemand a été prépondérant. Les Burgundes, dont le chef séjourna à Genève, à diverses reprises, entraînèrent les habitants de l'Ouest et du Midi dans la voie de leur civilisation, tandis que l'Italie du Nord réagissait dans le Tessin et les Grisons ; les monuments de peinture de cette époque sont du reste fort rares, et c'est

plutôt d'après des chroniques ou des notices éparses qu'on peut s'en rendre compte.

Les miniatures seules donnent un point de repère, il en existe dans diverses bibliothèques de la Suisse, tandis que les peintures murales et les vitraux ont presque entièrement disparu des cathédrales de style gothique subsistant encore, telles que celles de Genève, de Lausanne, de Sion et de Neuchâtel, tout comme elles ont disparu des églises de style roman, telles que celles de Saint-Nicolas à Giornico, de Maralto près de Locarno, ou dans les dômes de Zurich et de Coire.

Dans les Pays-Bas, la peinture prend un essor qui fait déjà présager ses splendides destinées. Ces contrées qui avaient été évangélisées par des apôtres venus de l'Irlande et de l'Écosse, avaient vu s'élever dès le VIIme siècle des églises et des monastères ; les peintres, moines et nonnes ne manquèrent pas de se développer là comme ailleurs, mais en dehors de quelques rares manuscrits, il ne reste rien qui puisse donner une idée juste de l'art néerlandais, qui, du reste, ne paraît avoir été, à la suite des Croisades, que peu influencé par l'art byzantin. La peinture murale la plus ancienne est celle qui décore le réfectoire de la Biloque à Gand ; on y voit le Christ sur un trône, la Vierge et trois anges qui tiennent un tapis ; cette peinture grossière montre une certaine recherche de dignité et de beauté. Dans les œuvres picturales de style gothique apparaissent les portraits des donateurs et les hôtels de villes contiennent des panneaux sur lesquels sont représentés les magistrats des cités ou les hommes les plus importants. Ces œuvres forcent naturellement les artistes, par l'étude du vrai, à une individualisation plus grande que dans les époques antérieures.

En Allemagne, la peinture ne paraît pas avoir subi,

comme l'architecture, une influence française. Les peintures murales sont superficielles, on se contente de dessiner les contours des figures et d'emplir le trait de teintes uniformes. Ce n'est que vers la fin de cette période que l'ornementation et la pose des personnages prennent plus de grâce, sous l'influence de la peinture sur panneaux. Les restes les plus importants de ce genre, pour ainsi dire nouveau, se trouvent dans les environs de Cologne ; on y voit le passage entre le style roman et le gothique. L'ampleur de la ligne et le jet des vêtements montrent que le temps de l'ornementation typique de l'époque précédente est passé.

En Suède, on a découvert et publié des peintures des XIIme et XIIIme siècles qui, à côté de représentations purement bibliques, montrent des motifs scandinaves.

Nous avons vu que le style gothique avait fait développer la peinture sur verre, qui, à cette époque, atteignit une magnificence extraordinaire. Les miniatures allemandes de style gothique témoignent une exécution plutôt grossière ; le trait est épais, les ombres légères et les couleurs souvent criardes, cependant la naissance d'écrits originaux, de poëmes, donnent aux miniaturistes l'occasion de représenter des scènes qui sortent entièrement du cadre que la tradition avait tracé jusqu'alors ; on y voit, malgré un dessin très-défectueux et des positions forcées, une recherche de sentiment, de douceur et un caractère de naïveté très-remarquable, et cela surtout dans les travaux exécutés à la fin du XIIIme siècle et au commencement du XIVme siècle.

Prague nous offre le premier exemple d'un groupe de peintres auxquels on puisse appliquer l'appellation d'*école*.

L'empereur Charles IV (1346-1378) réunit dans sa nouvelle capitale un certain nombre d'artistes; ils étaient en partie de la Bohême, en partie de l'Allemagne, de la France et même de l'Italie. Les artistes allemands devaient être en majorité à en juger par le fait que les procès-verbaux de leurs réunions étaient rédigés en langue allemande jusque sous le règne de Venceslas (1430), époque où l'on adopta la langue slave; en sorte que l'école de Prague, malgré les influences étrangères, peut prendre rang comme école allemande.

L'empereur Charles IV de la famille de Luxembourg transporta ses goûts fastueux dans sa nouvelle résidence; parmi les architectes, les sculpteurs et les peintres dont il s'entoura citons: Théodoric de Prague, Nicolas Wurmser de Strasbourg, Kunze, Thomas de Mutina (Modène), et Thomas Stitnij. Il est difficile d'attribuer ce qui, dans les peintures encore existantes, appartient en particulier à l'œuvre de chacun de ces peintres; cependant ces œuvres montrent un défaut dans la forme et quelque chose de plus lourd que ce que l'on rencontre d'habitude en Allemagne au XIVme siècle, et malgré ces défauts on y retrouve une certaine recherche de la nature qui, mal comprise du reste, sauf dans les accessoires, dégénère en mollesse et en enflure. Les portraits exécutés en 1375 présentent un caractère surprenant d'individualité. Les tableaux du château de Karlstein sont de quatre artistes différents parmi lesquels l'un d'eux est certainement de Thomas de Modène dont la manière se rapproche de celle de Giotto. Nous devons citer encore la mosaïque placée à l'extérieur du dôme de Prague; elle est très-grossière et elle n'a d'intérêt que parce qu'elle est une des dernières que l'on ait exécutées en Allemagne.

Les miniaturistes se font remarquer par une originalité,

un goût et un sentiment que l'on rechercherait en vain en Allemagne pendant la période correspondante. La Bibliothèque de Prague renferme un grand nombre de manuscrits parmi lesquels celui qui fut exécuté en 1373 par Thomas Stitnij montre que, de bonne heure, ces artistes s'attachèrent à représenter les événements ordinaires de la vie. Les analogies que présentent ces miniatures avec celles que l'on exécutait alors en France et dans les Flandres, montrent clairement que Charles IV, qui avait longtemps résidé en France, avait fait venir des peintres français à Prague, ou bien des peintres de la Bohême à Paris.

La guerre des Hussites arrêta tout net ce mouvement artistique, et ce n'est qu'après l'entier apaisement que cette école reprit ses traditions interrompues; mais ce temps d'arrêt forcé lui fit perdre l'avance qu'elle avait sur les autres écoles allemandes et dorénavant ses progrès se confondent avec ceux de l'Allemagne en général.

A Nuremberg le mouvement artistique avait pris un développement original dès le XIVme siècle. L'artiste qui marque le plus dans cette école est le sculpteur Sebald Schonhofer dont l'influence sur la peinture se fit rapidement sentir, et se traduit par des formes plus arrêtées, un modelé plus complet, et un coloris plus tranché que dans l'école de Prague ou dans celle de Cologne. Les exemples les plus probants se trouvent à l'église de St-Laurent (sacristie), dans un tableau d'autel représentant la madone et l'enfant Jésus avec le portrait du donateur et à la Frauenkirche.

L'école de Cologne prit naissance dans les dernières années du XIVme siècle, et elle s'étend jusqu'au milieu du XVme. Les maîtres les plus connus de cette école sont: Maître Wilhelm et maître Stephan; leurs œuvres et celles de leurs

élèves sont l'expression la plus complète de l'idéalisme, c'est-à-dire de la sainteté dans la figuration et l'expression idéale des personnages. On voit que ces maîtres sont arrivés à exprimer le plus complétement les idées mystiques du moyen âge, en évitant avec soin tout ce qu'il y a de corporel dans cette interprétation ; ils ont réduit les personnages pour ainsi dire à l'état de vision par la suavité du coloris et la douceur des contours. Les Italiens ont eu un peintre qui correspond à la conception de ce même sentiment, c'est Fra Angelico da Fiesole.

L'école de Cologne qui correspond à l'expression la plus élevée du style gothique exerça son influence sur la Westphalie, la basse Saxe, et la Souabe ; sa tendance à l'idéalisme trouve son contre-poids dans les efforts réalistes des écoles des Pays-Bas.

Vers 1380 le développement de la perspective linéaire et aérienne, l'étude de la nature, tant comme anatomie du corps humain que comme paysage constitue le *réalisme* qui accompagna tant en Bourgogne que dans les Pays-Bas la marche de l'art et une nouvelle expression de la foi chrétienne. Les Flamands tout en recherchant une personnification idéale de la sainte famille, des apôtres ou des martyrs s'efforcèrent de les représenter en rendant avec minutie tous les plus petits détails de la nature. Ces artistes créèrent, par le paysage, un style réaliste. Les Allemands, les Anglais, les Français et les Espagnols suivirent ce nouveau chemin que les Flamands leur traçaient. De nombreux manuscrits marquent les efforts faits dans ce sens, précédant de la sorte l'époque de Hubert et de Jean van Eyck qui, par l'invention de la peinture à l'huile, donnèrent aux artistes les procédés parfaits, nécessités par le besoin de rendre fidèlement tous les accessoires, qui accompagnaient les compositions des pein-

tres de cette école. Il serait trop long d'analyser ici les œuvres de ces peintres remarquables ; qu'il nous suffise d'indiquer que, dans chacun des nombreux tableaux composant l'œuvre des deux frères Van Eyck, la pureté du dessin, les caractères de la physionomie, l'éclat des étoffes, le rendu des meubles, la beauté des paysages, la transparence de l'atmosphère, le soin appliqué aux arbres, aux fleurs, et jusque dans les figures les plus secondaires se trouvent réunis dans leurs tableaux ; et, quoique au XVme siècle, nous trouvions dans les plis des vêtements quelque chose d'anguleux, imité sans doute de la sculpture de l'époque, l'expression de tout ce qui est portrait est poussé à la dernière limite du réalisme renfermé dans les limites d'une facture fine, spirituelle et lumineuse. Les Van Eyck ne dédaignèrent pas de faire des miniatures, suivant en cela l'exemple que leur avait donné Jean de Bruges. Ils formèrent de nombreux élèves et leur influence s'exerça sur les peintres, et sur les miniaturistes, non-seulement dans les Flandres et la Bourgogne, mais même en Allemagne, en France et en Italie. Nous reviendrons plus loin sur cette époque remarquable.

N° 32. Manuscrit latin, livre d'Heures, fin du XIVme siècle, allemand, 238 feuillets. H. 16. L. 12. Les costumes sont ceux de la fin du XIVme siècle, les constructions figurées sur les miniatures sont toutes gothiques, comme aussi les enluminures des bordures. La figure du moine au feuillet 29 est digne d'un artiste de la Renaissance, et il paraît impossible qu'il soit de la même main que le reste de l'ouvrage, le modelé, le dessin et l'expression du visage sont très-remarquables ; les miniatures dans les initiales aux feuillets 13, 14, 15, 16, 17, 204 et 215 pourraient être de la même main. L'introduction de fleurs naturelles dans l'ornementation des bordures, montre peut-être bien le commencement du XVme siècle, à moins que les bordures elles-mêmes ne soient attribuables à un artiste italien qui aurait travaillé postérieurement aux miniaturistes proprement dits.

N° 54. Manuscrit latin sur vélin. H. 32. L. 22. *Salluste, les guerres de Catilina et de Jugurtha, in-folio, fin du XIVme siècle. 78 feuillets.* La miniature pleine page, au feuillet 1, est en couleur avec encadrement ; on y voit dans

une salle gothique l'écrivain assis sur un banc à dais, occupé à écrire son manuscrit, au dehors un chevalier. La mollesse du modelé et la fermeté du dessin, l'essai de perspective et la coloration générale froide de la miniature nous la font rapporter à l'école rhénane.

Toutes les autres miniatures, exécutées en camaïeu gris avec un ton jaunâtre pour le sol, un ciel bleu foncé dégradé et les maisons rouges sont très-mauvaises comme dessin, mouvement et expression ; on remarque le même manque de proportions que nous avons signalé au feuillet 34, les hommes sont aussi grands que les maisons. Ces vignettes sont dues évidemment à un autre artiste qu'à celui qui a exécuté la miniature du feuillet 1.

N° 34. Manuscrit français. Heures de la Vierge, 122 feuillets. H. 17. L. 11. Les couleurs empâtées sont appliquées comme au siècle précédent, cependant on y reconnaît une certaine recherche du dessin, surtout dans les mouvements, et les extrémités sont tracées avec un soin plus marqué, cependant les lumières sont figurées encore par des hâchures d'or même sur le visage, les mains et les pieds des personnages, ou sur le feuillé des arbres ; les arabesques qui forment les encadrements sont entremêlés d'oiseaux, de papillons, de diables et de grotesques ; les fonds sont parfois encore d'or, mais le plus souvent ils sont formés par des paysages qui ne manquent pas de profondeur et de vérité. On reconnaît sans peine la main de trois artistes différents ; les meilleures miniatures sont celles des feuillets 15 et 23 (annonciation), puis viennent celles des feuillets 91 (annonciation) et 104 (saint Joseph dans son atelier), on y remarque de grandes fautes de dessin, unies à une recherche remarquable de caractère, enfin au feuillet 107, qui paraît fait à une époque plus moderne que les autres, on remarque un étonnant défaut de proportion, à moins que la grande taille de sainte Barbe ne soit destinée à augmenter son prestige. Elle s'appuie en effet sur la terrasse d'un château fort dont le toit du deuxième étage est dépassé par sa tête ; elle tient une palme de la main droite et on voit dans les airs, à l'angle gauche de la miniature, un ange qui vole vers elle ; le fond de paysage est d'une fraîcheur et le lointain d'une vérité remarquables.

Les caractères de ces miniatures nous paraissent les désigner comme étant d'environ 1380 et présenter des rapports assez décidés avec les productions flamandes de cette époque pour pouvoir les attribuer à des artistes des Pays-Bas.

N° 52. Manuscrit latin. De la construction et de la destruction de la grande guerre de Troie, fin du XIVme siècle, 137 feuillets. H. 30. L. 41. Illustration italienne, à en juger par les encadrements formés par des colonnes et des pilastres dans le style de l'époque de Donatello.

Une étude attentive montre que si le texte est du XIVme siècle, les miniatures sont au moins d'un siècle postérieur, et tous les feuillets qui en sont garnis ont été rapportés après coup, sauf le feuillet 1, où des ratures et em-

pâtements au moyen de la gouache ont enlevé des enluminures plus anciennes; les miniatures des feuillets 1, 5, 16 et 123 sont d'un artiste plus habile que celles des feuillets 46, 72, 82 et 106. Le sujet représenté au feuillet 1 est celui d'un guerrier d'un beau mouvement : on y voit Jason, avec la toison d'or sur le bras, qui combat le dragon gardien du Jardin des Hespérides. Il lance par la gueule le feu sur Jason. La pose du héros est académique, mais le dessin en est beau, et le fond de paysage est assez profond, quoique plutôt conventionnel que vrai.

N° 80. Manuscrit français. Histoire romaine, sur vélin, XVme siècle, 243 feuillets. H. 34. L. 23. C'est le premier volume d'un ouvrage en deux volumes intitulé : « cy commence les faits des Romains, ensemble de Salluste, Suetones et Lucan, et c'est ce premier livre de Julles César, » et à la fin du prologue : « Commencerons notre compte principallement à Julles Cesar et le terminerons à Domitien et raconterons de plusieurs qui eurent diverses dignités à Romme au temps des douze empereurs. » Ce présent volume termine avec les gestes de César (Senebier).

La première vignette, feuillet n° 2, est faite par une main bien plus habile que les suivantes; Romulus tient cour plénière sur un trône gothique, il est entouré de ses grands, en costumes de 1420 à 1470; les expressions sont justes, les gestes animés et le tout forme réellement un beau tableau, où l'influence flamande est saisissante, comme recherche de la nature dans les détails et l'expression. L'encadrement est formé par des arabesques entremêlées d'animaux naturels et fabuleux, et de centaures en costume du XVme siècle; la première lettre renferme un Gryllus, d'un masque socratique, coiffé d'un bonnet de fou, accolé à l'avant-train d'un corps de chèvre au visage humain.

Toutes les autres miniatures, au nombre de 15, sont dues à une autre main et traitées sans connaissances anatomiques, et sans science de composition; les bordures et les encadrements eux-mêmes dénotent une main allemande plutôt que française ou flamande.

N° 168. Manuscrit français. Dans les « Déduits du roi Modus, » etc......, dont il a été question à la page 40, la miniature à pleine page du feuillet 1 se rapporte à l'école de Bourgogne du XVme siècle, comme cela se voit en dehors même des costumes des pages, par la facture de la miniature. Ce n'est plus une enluminure, c'est un véritable tableau que l'artiste y a représenté : sous un dais fleurdelysé sur fond d'azur, se trouvent le roi et la reine assis sur un trône élevé, à gauche et au fond on voit des marchands et des bourgeois, sur le premier plan à droite, des pages tiennent des chiens en laisse, la scène se passe dans une vaste salle percée de fenêtres dans le fond; la finesse du pinceau, l'expression des visages, le dessin et la perspective aérienne et linéaire, enfin l'effet général, ainsi que le fin encadrement gothique flamboyant font songer aux peintures des van Eyk, ou tout au moins à celles de leurs élèves de

la Bourgogne. Seuls le roi et la reine présentent une certaine raideur qui, paraissant voulue et traditionnelle, choque au milieu de ce tableau.

Les miniatures du feuillet 139 au feuillet 164, et surtout celle du feuillet 157 se rapportent à cette même époque et sont dues au même artiste; dans cette dernière surtout on remarque une scène de paysan, une foire, remarquable à cause du mouvement et de la vie, que respire cette composition, prototype des peintures flamandes postérieures, où les scènes de vie populaire jouent un rôle si important. Enfin, au feuillet 164 au verso, on voit Dieu créant le monde; cette peinture est digne d'un maître tant pour le mouvement que pour l'expression et la touche.

N° 35. Manuscrit latin. Heures, XVme siècle, 188 feuillets. H. 17. L. 12. Au feuillet 105 la Vierge et Jésus, figurés comme un roi et une reine assis sur un banc, vêtus de blanc, dont les plis sont indiqués largement au pinceau. Remarquable à cause du manque de dessin et d'expression, du reste nous voyons en ceci la preuve de ce que le livre d'heures est fait en fabrique, et les miniatures copiées d'après un original plus ancien présentent, seulement en partie ici, des qualités consommées; les encadrements peu variés et se répétant souvent montrent une richesse étonnante qui jure avec la pauvreté et la laideur des miniatures; l'époque du XVme siècle, même avancée, est indiquée par l'ordonnance des bordures qui renferment, outre des fleurs sur fond d'or, parfois des oiseaux rendus avec une finesse et un naturel que l'on est loin de trouver sur les miniatures principales (*Concurrence de l'imprimerie*).

L'institution de chaque prière est en français, la plupart des miniatures sont modelées par des hâchures foncées noires ou or.

N° 82. Manuscrit français. Abrégé des chroniques de St. Denys en France; sur papier, in-folio, 1re moitié du XVme siècle, 290 ff. H. 37. L. 29. Au début on lit : « cy commence l'effet et la substance du fait des rois de France selon les chroniques de St. Denys en France, » allant jusqu'à Philippe le Hardi, en 1270, et à la fin du manuscrit on lit : « cy après commencement les chroniques du roi Philippe, fils de monseigneur St. Loys.» Cet abrégé fut fait sur la traduction française des Chroniques de St. Denys que M. de St. Palaye fixe en 1274 (Senebier). Les costumes figurés dans les miniatures marquent leur date entre 1395 et 1415, les hennins seuls se portèrent jusqu'en 1480. La miniature du feuillet 1 est *sur vélin* en pleine page, modelée sur un fort empâtement; on y voit l'arbre généalogique de la maison de France. Le roi Jean est assis sur un trône et entouré de dames de la cour, de gentilshommes et de gens du peuple; le parquet est figuré sans perspective, les couleurs sont traitées à la gouache.

Les proportions des corps sont parfois de 10 à 11 têtes et les faces modelées par de petites hâchures de bistre sans teinte de chair, le dessin est mauvais et tous les visages sont figurés de face; un lévrier entre autres est très-

mauvais. Les arabesques s'éloignent du style gothique et montrent l'apparition de fleurs naturelles au milieu des ornements. Les initiales du texte sont simplement calligraphiques et d'un très-mauvais goût.

C'est évidemment un manuscrit d'une époque de transition, et dont les artistes, qui ont travaillé aux miniatures, ne sauraient se rechercher que dans le nord de la France, du côté de l'Alsace ou de la Lorraine.

N° 160. Manuscrit français. Le trésor de Brunetto Latini (ami du Dante), traité encyclopédique composé dans le XIIIme siècle, 199 feuillets, in-folio, vélin. H. 39. L. 29. Brunetto naquit à Florence un peu après le commencement du XIIIme siècle et eut part à l'administration des affaires publiques, jusqu'en 1260, qu'il en fut chassé par les Guelfes; il se retira dès lors en France, où il composa ce trésor et plusieurs autres ouvrages. Retourné à Florence en 1266, il y mourut en 1295.

L'ouvrage qui nous occupe est choisi en quatre parties; le livre I traite de la naissance de toutes choses, il y donne entre autres, un abrégé de Géographie et d'Astronomie et la description de tous les animaux connus qui, à côté, y sont figurés en miniature. Le livre II est un abrégé de la morale d'Aristote; le livre III parle des vices et des vertus; le livre IV traite de la Rhétorique, de la Logique et de la Politique suivant Aristote (Senebier). Aux feuillets 63 à 81, les initiales se rapportent au XIVme siècle; parmi les animaux on remarquera au feuillet 63, verso, une Syrène, au feuillet 64, verso, un Basilic et un Dragon, au feuillet 65 un aigle prêt à s'envoler, qui est rendu d'une manière très-juste.

L'encadrement du feuillet 1 est du XVme siècle, à rinceaux, fleurs et fruits naturels, alternativement sur fond d'or et sur fond de vélin. Au feuillet 82, au commencement du livre II, on voit une miniature en pleine page figurant un sujet allégorique: au centre la Philosophie qui, assise sur un trône, tend une cassette pleine de joyaux à la Pratique et à la Logique; ces trois personnages se trouvent sous un dais gothique, à gauche on voit la Prudence, à droite la Tempérance, au-dessous la Force et la Justice. Entremêlés à ces figures allégoriques et leur servant de fond, l'artiste a figuré des donjons, des rues et des places d'une cité du temps. On y voit des enseignes, des marchands et des gens de métiers: un tonnelier, un maréchal-ferrant occupé à ferrer un cheval, un forgeron, etc....

La perspective du fond est bien observée. Les chairs sont modelées en bistre et les vêtements en traits et hâchures d'or, et malgré la raideur des figures principales, on est frappé de la justesse des mouvements et du jet des draperies. Le rendu de certains détails, tels que le verre dans lequel la Tempérance verse du vin, ou le rideau devant la boutique d'un marchand, ainsi que les costumes qui apparaissent dans cette composition prouvent que cette miniature doit se

reporter en plein XVme siècle et qu'elle a dû être exécutée dans les Flandres ou la Bourgogne bien après le reste du manuscrit.

Au livre IV, feuillet 149, miniature en pleine page figurant une assemblée de docteurs sous la présidence d'Aristote. L'essai d'expressions et d'individualité, ainsi que les mouvements des personnages qui sont assis en amphithéâtre, rendent les défauts de dessin et d'expressions plus apparents; on remarquera cependant le groupe des écrivains et le dessin des draperies des sages, en haut de la composition. Cette miniature est quelque peu antérieure à celle du feuillet 82 et en tout cas d'une autre main ; on peut la rapporter à la fin du XIVme siècle.

N° 64. Manuscrit français. La fleur des histoires, composé par Jehan Mausel de Hesdin pour Philippe, duc de Bourgogne, in-folio, vélin, XVme siècle, livre I, 212 ff.; livre II, 164 ff. H. 36. L. 29. Le volume comprend les deux premiers livres de l'ouvrage entier. Les miniatures sont d'artistes différents, témoins les miniatures des feuillets 43 et 49 verso; cette dernière dans la disposition, la couleur et le dessin des chevaux présente des qualités qui ne se retrouvent pas dans les autres, la couleur elle-même de criarde est devenue harmonieuse ; au feuillet 104 verso, miniature d'un primitif étonnant, au feuillet 139 est figuré l'écrivain dans l'initiale. Au *livre II,* feuillet 1, arbre généalogique d'un saint, repeint postérieurement, et ne donnant par conséquent aucun renseignement précis. A la réformation on trouva dans le couvent des Cordeliers à Genève un St-François d'Assise, patriarche des Cordeliers. Il était représenté sous la figure d'un gros cep de vigne, d'où sortent plusieurs beaux sarments, habillés en Cordeliers, avec cette inscription : *Je suis le vrai cep et vous êtes les sarments* (Ruchat, t. V, cité par Rigaud). Le Nouveau Testament montre différentes mains, et parfois des artistes allemands, comme au feuillet 96, Jugement dernier; la seule qualité de ces miniatures est la naïveté.

N° 165. Manuscrit français. Pierre Salemon. Dialogues entre le roi de France Charles VI et l'auteur, qui dédie son ouvrage au roi Charles VI (Senebier), *petit folio, vélin, 265 ff. (exemplaire unique non encore publié).* H. 26. L. 19. Miniatures françaises du XVme siècle au feuillet 5 à pleine page, initiale ornée en entrelacs, mais annonçant le siècle de François Ier; on voit le roi, vêtu de noir et de martre, causant à côté de son lit avec Salemon, tonsuré et à genoux devant lui ; trois personnages assistent à l'entretien de l'autre côté du lit fleurdelysé. Au feuillet 8, même sujet, seulement le lit est tendu en rouge tandis qu'au feuillet 5 il l'était en bleu. Le roi est couché tout habillé sur son lit, à côté duquel l'auteur est agenouillé. Sur le bord du dais on voit écrit : *James,* comme du reste dans les entrelacs de l'initiale du feuillet 5. Les tons des chairs sont modelés de tons bistrés. Dans le cours du livre, les initiales portent dans l'intérieur, sur fonds quadrillés, qui rappellent le XIVme siècle et même le XIIIme, toute une série de sujets microscopiques dont quelques-uns ne manquent ni de grâce, ni de fraîcheur ; celui

qui est figuré au feuillet 54 représente une sainte cène rappelant Fra Angelico; même remarque à propos de celle du verso feuillet 64.

A partir de la feuille 104, au verso, je crois reconnaître une autre main. Au feuilet 150, l'écrivain se trouve en présence de trois reines, sujet si souvent répété dans le cours de l'ouvrage ; on y est frappé par l'absence de naturel, la fraîcheur subsiste et au fond on voit une ville traitée avec la minutie des *quattro centisti.*

N° 76. Manuscrit français. Quinte-Curce, traduit en français pour le duc Charles le Téméraire, in-folio, vélin. H. 40. L. 28. La miniature en tête de l'ouvrage représente le traducteur Vasque, de Lucerne, présentant son ouvrage au duc de Bourgogne, qui est environné de sa cour et assis sur un trône, au-dessus duquel sont des armoiries que Paillot attribue à Philippe le Bon et à Charles son fils. On y voit que, tandis que Vasque translatait les gestes d'Alexandre, *Charles était occupé es guerres de France de Liége en la destruction de Dignant.* C'est à l'instigation de Jehan, duc de Calabre, que Vasque a introduit dans les parties manquantes du texte de Quinte-Curce, ce qui défaillait de Démosthènes, de Plutarcus, de Josephus..., de Justin. 11 feuillets de tables.

Au feuillet 1, miniature à pleine page représentant l'auteur offrant son volume au duc; tableau dû à un maître flamand, le dessin, l'effet, le jeu des ombres et des lumières, le fond d'architecture et de paysage fait songer à la Neerlande; quelques figures présentent un reste de gaucherie, mais quelques autres ont un mouvement des plus naturels; l'encadrement est un peu plus mélangé qu'au numéro précédent, et le dessin et la facture des fleurs sont supérieurs, entremêlés aussi parfois d'animaux et d'oiseaux qui paraissent vivants; au feuillet 4, Naissance de Charles (?), au dedans les matrones entourent, chauffent et lavent l'enfant, au fond la mère accouchée, au dehors les astrologues consultent les astres, au fond à droite, on voit une église en flammes. Au feuillet 15, grande bataille, la mêlée est traitée de main de maître ; à partir du feuillet 20, on reconnaît une main moins habile et une coloration moins harmonieuse, mais les mêmes qualités de composition, d'effet, de lointain par la perspective linéaire et aérienne; autre main au feuillet 120, le nu laisse à désirer ; au feuillet 175, miniature très-remarquable, dans la manière de celle du feuillet 25, mais très-réussie surtout en ce qui concerne le lointain et le ciel ; c'est un véritable tableau. Les miniatures des feuillets 31, 83, 100 et 108 présentent les mêmes qualités que celles du feuillet 15. Les miniatures des feuillets 25, 36, 43, 52, 59bis des canons, 65, 73, 79, 87, 94, 109, 114, 133, 139, 154, 160, 166, 171, 175, 182, 189, 194, 219 et 230 sont analogues à la miniature du feuillet 20; dans celles des feuillets 147, 204, 210 et 234, le modelé est produit par des hâchures; enfin les miniatures des feuillets 182, 189, 225 et 243 sont de même valeur que celle du feuillet n° 175.

Ce manuscrit et le suivant proviennent du butin fait sur Charles le Téméraire après la bataille de Grandson en 1476.

N° 75. Manuscrit français. Xénophon, La Cyropédie traduite en français pour le duc Charles le Téméraire et offerte en 1468 au duc (Senebier), *traduction faite par ordre du duc Charles. « Ils trouveront ce livre translaté de grec en latin par un orateur nommé Pogge (Poggio), in folio, sur vélin.* H. 36. L. 26.

L'ornementation des bordures cesse d'être de l'ornement, pour devenir un semis de fleurs naturelles portant ombre sur le fond, c'est *la fin des miniatures* qui deviennent de véritables tableaux ; on y remarque une certaine gaucherie provenant sans doute d'un procédé peu en usage, et les figures paraissent être des portraits.

Au feuillet 7, l'auteur présente son livre au duc qui est assis sur son trône et entouré de pages et de dignitaires de la cour.

Les miniatures exécutées dans le corps du manuscrit fournissent un exemple intéressant et complet du style bourguignon de l'époque ; celles qui se voient aux feuillets 28, 59, 84 et 105 sont de véritables tableaux dans lesquels on reconnaît la connaissance de l'anatomie de l'homme et du cheval ; les lointains sont aérés et le ciel plafonné. Les initiales du texte tournent à la calligraphie et présentent un enchevêtrement sans règles de traits disposés au hasard.

N° 3. Manuscrit français. Bible historiée par Pierre de Cometor, in-folio, sur papier, 2 vol. (Senebier). « L'an de grâce 1474, le 29me jour du mois de Janvier fut commencé à écrire ce livre aux dépens de honourable Homme du Pont Marchant et cytoyen de la cité de Genève, il a été accompli l'an dessus écrit le Xme jour de May par la main de Jehan Bagnel de Poligny-les-Luxeuil, en Bourgogne, diocèse de Besançon. » Les enluminures se voient dans les marges en haut et au bas des pages et montrent le prototype des premières gravures sur bois, c'est-à-dire des dessins à traits gros à l'encre et emplis de vert, de rouge, de jaune ou de brun. Ils sont sans effet et informes et ressemblent beaucoup à ceux que les gamins de nos jours tracent sur les murailles. Les grotesques sont horribles et les rois ressemblent à ceux des cartes à jouer ; les initiales sont du même genre que celles du manuscrit précédent. Ces illustrations montrent en un mot la décadence complète d'un art qui, pour s'épanouir, avait besoin d'une part de la tranquillité et de la paix de la vie des cloîtres et, d'autre part, des encouragements de personnes éclairées.

N° 1. Manuscrit français. Bible Ystoriaux ou Ystoires escolatres, par Pierre Cometor, traduite en français par Guyars des moulins, fin du XVme siècle, in-folio, sur vélin. H. 43. L. 31.

Au feuillet 1, on voit Cometor présentant son livre à une assemblée de moines et de nonnes. Il convient en outre de comparer les miniatures des feuillets 7 et 8 ; on remarquera dans la première le fini de la belle époque, tandis

qu'au feuillet 8 on dirait un tableau moderne avec paysage, eaux, lointains et bosquets ; au premier plan de ce site on voit Adam et Ève, dont le corps est modelé tout différemment que dans les autres miniatures du manuscrit.

A partir du feuillet 22, les lointains, le ciel, le paysage et la perspective aérienne sont quelquefois supérieurement traités ; mais on sent que l'on a devant soi des miniatures faites en fabrique, c'est-à-dire rapidement, comme l'écriture elle-même. Il y a bien encore quelques images qui font exception, mais elles ne présentent plus les qualités des miniatures ; elles paraissent dues à des artistes habitués à peindre plus en grand. La technique de l'application des couleurs et de l'or en particulier a baissé, et l'ornementation ne présente plus l'imprévu que l'on était habitué à y rencontrer jusqu'au commencement du XVme siècle. On y reconnaît fréquemment l'imitation de styles antérieurs, de telle sorte que les fonds, les costumes et les couleurs elles-mêmes ne fournissent plus un point de repère assuré.

Ce livre était si populaire au XVme siècle que, par ordre de Charles VIII, ce fut un des premiers que l'on imprima en France.

N° 169. Manuscrit français, composé en 1385, copie du XVme siècle, in-folio, sur vélin, 104 feuillets. H. 38. L. 26. *Gaston Phœbus, comte de Foix. Traité de la chasse, dédié à Philippe de France, duc de Bourgogne et comte de Flandres (cet ouvrage fut imprimé en 1515).*

Le style des miniatures est le même que celui du Ms. n° 76 ; au feuillet 1 on voit des raccourcis justes, le ton des chairs est naturel, mais les têtes sont trop grosses. Les armes fleurdelysées sont flanquées de deux obusiers. Malgré une recherche de vérité tant dans la perspective que dans le paysage, on est frappé par une coloration pâle et des tons criards.

Les autres miniatures de ce manuscrit, sont très-mauvaises et faites comme copies d'un original plus ancien, ou encore très à la hâte et par divers miniaturistes de métier.

Nous nous arrêterons ici dans l'étude des *Mss. de la Bibliothèque publique de Genève*, se rapportant à l'art flamand ou bourguignon, non pas que les autres ne renferment des miniatures souvent belles ou intéressantes, mais elles ne nous apprendraient rien de plus que celles que nous avons citées jusqu'ici. Les personnes qui les étudieront y verront se dessiner de plus en plus, d'une part une hâte regrettable dans leur confection, résultat immédiat de l'invention de l'imprimerie, d'autre part un fini et des qualités que l'on aime mieux rencontrer dans la grande peinture.

Nous avons étudié la peinture italienne dans ses développements jusqu'à Giotto, élève de Cimabue, et celle du Nord jusqu'aux frères Van Eyck ; nous avons vu que le dé-

veloppement de l'art en peinture, parti de la Grèce a pris dans le Sud et dans le Nord une direction différente. L'abandon de la nature et des traditions a amené la décadence au delà comme deçà des Alpes ; nous avons vu les arts renaître à la suite du retour au sentiment vrai de la nature indépendamment de la tradition antique. Les diverses étapes parcourues par les artistes s'étendent sur une période de près d'un millier d'années avant que la peinture, de sacrée et religieuse qu'elle était aux mains des moines, ne devienne historique et laïque; d'impersonnelle et théocratique ne devienne personnelle et politique. Nous avons vu à la suite des bouleversements, des conquêtes, de l'anarchie, des pestes et des famines, la peinture baisser et disparaître presque entièrement, et à la renaissance intellectuelle et politique, correspondre une renaissance artistique dont les apôtres furent en Italie : Giotto, Massacio et Ghirlandajo, et dans le Nord : les frères Jean et Hubert Van Eyck.

Le développement des libertés dans les différents pays et les différents centres de population, amena dans l'art de la peinture, par les différences de race, d'intérêts et de tendance, des développements correspondants, ayant chacun un caractère particulier. Il se constitua, de la sorte, autant de groupes distincts d'artistes, de peintres en particulier, qu'il y avait de centres intellectuels. Ces groupes se formèrent autour d'un *maître* qui, par ses talents, ses qualités, son originalité, marquait, dans ses œuvres un progrès réel sur ses devanciers.

Nous désignons par le mot *école* chacun de *ces groupes*. L'étude détaillée en serait trop longue pour le cadre que nous nous sommes tracé, aussi nous bornerons-nous à en indiquer les principaux, renvoyant ceux qui seraient curieux de se renseigner avec plus de détails aux ouvrages spéciaux qui ont traité de ces questions.

Ces écoles du reste se forment d'une certaine tradition propre à chacune d'elles, mais dont les principes sont loin d'être fixes et immuables et sur lesquelles, les écoles voisines exercent leur influence. Elles disparaissent enfin lorsque parmi les élèves il ne se trouve que des talents secondaires, car de temps à autre, pour les empêcher de vieillir ou de mourir, il faut leur infuser un sang plus jeune et plus vigoureux. Enfin, comme le dit avec raison M. René Ménard : « Lorsqu'on suit pas à pas la marche des grandes écoles d'art on ne peut pas s'empêcher de reconnaître que leur mode de développement présente de singulières analogies. Toutes commencent par une étude sincère du dessin et une observation rigoureuse de la nature. Les premiers initiateurs sont secs et raides, mais toujours consciencieux et toujours vrais ; puis vient la période des grands maîtres qui, sans s'écarter d'une imitation fidèle de la nature savent faire un choix, et par la recherche du beau dans la forme ou la couleur conduisent l'art au second degré d'initiation... Il y a bien plus de différence entre les grands maîtres des diverses écoles, qu'entre les précurseurs de ces mêmes écoles. Quant aux signes de la dépravation du goût, ils peuvent se ramener à deux tendances contraires, également funestes : tantôt on cherche le *beau en dehors du vrai* et on arrive à la *manière*, tantôt on cherche le *vrai sans se préoccuper du beau* et on s'arrête à l'*imitation servile*... Tous les maîtres ont cherché à unir dans leurs œuvres la pensée à l'exécution et le réel à l'idéal, mais tous n'ont pas compris l'idéal de la même manière, ni vu le réel du même côté. »

Nous verrons que les écoles qui sont allées renouer à l'antiquité la chaîne des traditions, se sont plus que toutes les autres approchées de la perfection, car le vrai chemin de l'art a été tracé par l'antiquité : « *exprimer la vie par la*

vérité des formes, arriver à la beauté par la simplicité des lignes. »

« Les maîtres qui ont mérité d'être classés parmi ceux de la Renaissance ont ajouté à l'étude de la nature celle des chefs-d'œuvre de l'antiquité et c'est dans ces deux études que se trouve le remède à toutes les défaillances dans l'art, remède infaillible pour qui l'applique avec foi et persévérance. »

ÉCOLE FLORENTINE

Nous avons vu les précurseurs de cette école, page 23, se former sous la puissante direction de Cimabue et de Giotto et de ses élèves. L'église souterraine de St-François d'Assise leur servit de vaste champ d'action, et depuis l'intelligente restauration de M. Cavalcasella, qui a fait disparaître de ce sanctuaire tous les monuments postérieurs cachant nombre de leurs œuvres, c'est là que toute personne curieuse de se rendre compte du génie de Giotto devra se transporter pour en étudier les diverses phases.

Dans tous ces travaux on peut voir que pendant près d'un siècle les élèves et successeurs du *maître* hormis quelques progrès secondaires, suivirent en tout sa manière, comme dernière expression de ses aspirations. Citons DON LORENZO MONACO et son élève FRA GIOVANNI ANGELICO DA FIESOLE (1387-1455) chez lequel nous trouvons la plus haute et la plus pure expression de l'idéalisme inspiré par la foi, et comme un reflet des peintures des Pères de la primitive église, qui, dans l'art, voyaient un saint ministère et non un moyen de s'enrichir et de s'élever. Sa peinture répond à l'état de son âme, il cherche à détacher de la terre et à

transporter au ciel. Ses personnages sont comme autant de gracieuses apparitions pures et sans tache, qui, par la douceur de leur expression, la pureté des lignes, la tranquillité du jet des vêtements, l'harmonie des couleurs qui rappelle celles du printemps, et l'élégance des ornements d'or, ceintures, auréoles, etc. . , conduisent le spectateur à une sorte d'extase qui le rapproche de la divinité.

N° 190. Manuscrit français, 2 vol. in-folio sur vélin, XVme siècle. H.41. L.30. *Boccace, le cas des nobles hommes et femmes, translatés de latin en français par Laurent de premier-faicte en 1409.*

On remarque malheureusement un manque de perspective et un défaut de proportions entre les figures et les sujets ambiants; l'or est employé au brunissoir pour les baudriers, les couronnes et joyaux, et dans les vêtements l'or est employé dilué au milieu des couleurs et appliqué au pinceau; les tons sont vifs et souvent crus, le minium surtout et le bleu d'azur.

Malgré les défauts que nous avons indiqués en commençant, on y remarque un modelé fin, de l'expression et du mouvement; sur toutes choses les tons fondus remplacent les ombres et oppositions violentes de l'époque précédente, le cassé et le heurté des vêtements fait place à une noble simplicité; les chairs sont peu colorées et montrent parfois des demi-tons verdâtres; les costumes sont ceux qui étaient en usage entre 1430 et 1460. Les visages des personnages expriment les sentiments de l'âme, tels que la joie, la douleur ou la crainte.

Ces miniatures nous donnent une idée complète du mode de peinture qui avait été porté à un si haut point de perfection par *fra Angelico de Fiesole.*

C'est encore à cette époque que se rapporte la miniature (*M majuscule*) que nous avons cataloguée sous le n° 3830 et qui représente la mise au tombeau de la Vierge, en présence de l'enfant Jésus, des saints et des anges; sujet au haut duquel est représentée la Vierge assise dans sa gloire entourée de rayons et d'anges. La coloration verdâtre des visages fait plutôt penser à Lorenzo Monaco ou à son influence qu'au Beato Angelico.

Masaccio (1401-1428), contemporain du peintre de Fiesole, loin de suivre les errements de ce dernier, voulut dépasser Giotto et ses élèves. Il sut puiser aux mêmes sources et mettre à profit tous les progrès opérés jusqu'à lui ; il res-



N° 3830.

saisit à nouveau la tradition et sut se former par le réalisme appuyé et éclairé sur l'étude de l'antique. Cet artiste remplit par rapport à la peinture le rôle que Ghiberti joua pour la sculpture, et si la mort ne l'eût enlevé avant l'âge de trente ans, les progrès qu'il aurait fait faire à la peinture seraient incalculables. C'est à l'église de St.-Clément à Rome, et dans la chapelle Brancacci du Carmine à Florence, que l'on peut étudier le mieux les caractères de son talent.

Masaccio mourut trop jeune pour avoir pu former des élèves, et cependant Fra Filippo Lippi (1412-1469) peut être considéré comme tel; il se forma par l'étude des œuvres de Masaccio; mais, par caractère, il n'employa pas l'éclectisme du maître dans le choix de ses modèles, et souvent on voit dans ses peintures l'emploi peu judicieux de têtes et de personnages, au type ordinaire et commun, employés dans la représentation de ses madones, des saints ou des apôtres. On peut, malgré les nombreux repeints, étudier dans la tribune du dôme de Spoleto, une de ces compositions les plus nobles et les plus réussies: il y a figuré le couronnement de la Vierge, dont le caractère d'ampleur, de grandeur, de majesté saisit au premier abord. Parmi les élèves de Filippo Lippi, les principaux sont Sandro Botticelli, Filippino Lippi et Benozzo Gozzoli.

Sandro Botticelli (1447-1515) exagéra l'ampleur et le mouvement propres à son maître; cette verve lui fait obtenir parfois d'heureux effets comme dans le tableau rond du couronnement de la Vierge par les anges, qui orne la galerie des Offices à Florence. Parfois aussi cette verve tourne à la caricature par suite des figures grimaçantes de ses personnages. Botticelli fut le premier à puiser le sujet de ses tableaux dans la mythologie antique, tendance polythéiste

contre laquelle Savonarole, le dominicain réformateur, fut impuissant.

Filippino Lippi (1460-1505), fils de Filippo Lippi, ne fut point l'élève de Botticelli comme on l'a souvent dit ; cet artiste paraît s'être formé par l'étude des œuvres de son père, et il a obtenu dans certains tableaux d'histoire une grandeur et une vérité que l'on n'avait pas atteintes avant lui. Ses peintures principales se voient dans la chapelle Carafa de l'église de la Minerve à Rome et dans la chapelle Brancacci du Carmine à Florence ; quoiqu'on n'y trouve pas la dignité de Masaccio, on peut y étudier cependant une individualité marquée dans les poses et les expressions des divers personnages.

Citons encore Benozzo Gozzoli (1424-1485), élève tout à la fois de Filippo Lippi et de Fra Angelico da Fiesole. Cet artiste s'est développé dans le genre de Masaccio, unissant la fraîcheur de tons de Fra Angelico à la plus riche fantaisie, dans les fonds, les accessoires et la composition. Souvent il figure ses personnages principaux entourés de gens du peuple, ce qui donne un singulier caractère de vie et de mouvement à ses tableaux, dans lesquels on regrette de ne pas trouver un caractère viril assez prononcé, reste de l'influence du peintre de Fiesole. L'église de St-Augustin à San Gimigano ainsi que le Campo-Santo de Pise fournissent matière à étudier son œuvre.

A l'époque de la plus grande gloire et puissance de la république florentine apparaît Domenico Corradi surnommé le Ghirlandajo (1449-1498). Cet artiste, dans toutes ses œuvres, aspire à exprimer cette majesté et cette splendeur qui entouraient sa patrie. Le portrait joue un grand rôle dans ses tableaux d'histoire, et le portrait est encore employé par lui dans ses compositions sacrées pour faire passer à la postérité les traits des personnages marquants de son

époque. Il les figure comme formant le public qui assiste à la scène qu'il représente.

Orfévre dans son enfance et sa jeunesse, il apporta toujours le plus grand soin à son dessin, que l'on sent souvent inspiré par l'étude de l'antique, surtout dans les draperies et les plis des vêtements. L'explication d'une certaine dureté dans les lignes se trouve dans son premier état ; mais ce défaut que l'on rencontre dans ses tableaux de chevalet disparaît dans ses fresques. Son réalisme l'amena à représenter des scènes religieuses ou profanes, telles qu'il concevait qu'elles avaient pu se produire, c'est-à-dire au milieu de la nature, paysages ou intérieurs, rendus avec un sentiment et une vérité que l'on trouve ordinairement chez les Flamands. La composition de la vie et de la mort de St.François dans l'église de la Trinité, ainsi que la nativité à Ste-Marie Nouvelle, à Florence, donnent la mesure de son talent.

N° 49. Manuscrit latin. La chronique d'Eusèbe de Césarée, traduite par St-Jérôme, folio sur vélin, XVme siècle. H. 31. L. 22.

Les miniatures de ce manuscrit se rapportent à l'époque du Corradi et du Ghirlandajo qui, ainsi qu'on le sait, s'occupèrent à décorer des livres. La disposition architectonique du 1er feuillet rappelle celle des autels de Donatello. Il représente un portique dont les pilastres sont ornés comme ceux du sculpteur que nous venons de citer, supportant une frise de même style; des génies et des satyres jouent autour de la base et paraissent soutenir une toile sur laquelle sont écrites les premières lignes de l'ouvrage. En haut à gauche, et dans l'intérieur du portique, l'artiste a représenté l'intérieur de la bibliothèque du couvent ; le bibliothécaire est assis derrière son pupitre, et sur la droite deux moines se rencontrent et se saluent. Ce sujet forme un véritable tableau comme entente, disposition, dessin et modelé ; il ne serait renié par aucun des grands peintres de cette époque ; tout, jusqu'à l'harmonie de couleurs vives et nettes, en fait un petit chef-d'œuvre d'artiste inconnu, puisque le manuscrit ne nous donne aucun renseignement sur le nom de celui qui l'a exécuté.

Vers la fin de la chronique on voit un médaillon correspondant à l'*époque de la naissance de J.-C.* L'enfant Jésus est couché à terre, un doigt sur la

bouche dans un geste enfantin, deux anges sont agenouillés auprès de lui; ils prient, et la Vierge, à la physionomie angélique, complète le tableau. St. Joseph derrière la Vierge est rendu avec un sentiment étrange, et malgré l'auréole qui entoure sa tête on reconnaît en lui l'être inconscient, le menuisier et non le saint homme; la scène se passe sous un hangar à la manière des peintres de l'Ombrie. Une ruine, avec fenêtre de style renaissance, enferme l'étable qui contient l'âne, le bœuf et le lapin traditionnels; au delà dans la campagne on voit des pâtres au milieu de leurs moutons, auxquels l'ange annonce la naissance du Fils de Dieu.

Les armoiries dont parle Senebier et qui sont figurées au bas du feuillet 1 ont été évidemment ajoutées après coup par une main inhabile qui, pour accompagner l'écusson, a gâté les détails voisins.

La marche ascensionnelle de l'art est si rapide à cette époque, grâce à l'introduction de la peinture à l'huile dont le secret fut apporté des Flandres par Antonello de Messine, élève des frères Van Eyck, grâce surtout aux études anatomiques et à celles de l'antique, que l'on conçoit la réaction qu'elle provoqua dans l'âme de plus d'un moine. Cette réaction est personnifiée par l'essai de réformation de Savonarole qui, sous sa domination éphémère fit détruire nombre de chefs-d'œuvre profanes; c'est au bûcher, élevé par le fervent dominicain que le peintre Baccio della Porta, plus connu sous le nom de Fra Bartolomeo, apporta toutes les études qu'il avait faites d'après le modèle. Profondément touché par l'exécution de son ami Savonarole (1500), il demanda toutes ses inspirations à la religion. Le mouvement réaliste avait fait du reste tellement de progrès depuis le temps de Fra Angelico que ne pouvant plus, par principe, se servir du modèle vivant, Fra Bartolomeo fut conduit à inventer le mannequin.

Fra Bartolomeo sert de contre-poids par ses aspirations mystiques, aux tendances réalistes de Ghirlandajo et bien qu'il ait puisé abondamment sa science dans la fréquentation de maîtres, tels que Léonard de Vinci et Raphaël

d'Urbin, nous l'avons placé ici comme marquant le dernier reflet de la tendance mystique de l'école florentine. Ses madones présentent une dignité, une grâce et une sainte innocence ; les saints et les apôtres qui les entourent respirent une majesté tranquille ; ses compositions enfin sont disposées avec une symétrie qui rappelle les anciens maîtres. C'est à Lucques à l'église de St.-Romano, que l'on peut voir son chef-d'œuvre ; le peuple qui y est figuré adorant la Vierge, le fait avec un tel sentiment de foi, que l'on comprend que cet effet n'est que le reflet de la foi sincère du peintre lui-même.



•1511•

Le musée Rath à Genève contient sous le n° 9 deux fragments de peintures faites en collaboration avec Mariotto Albertinelli comme le montre le monogramme ci-contre, reproduit de grandeur naturelle et sous lequel est tracée la date 1511. On voit dans le fragment de gauche, un ange agenouillé tenant un lys en fleur, surmonté d'une colombe entourée de rayons d'or et dans le fond du tableau deux anges qui assistent à la scène de l'Annonciation ; dans le second fragment, de droite, on voit, debout devant un prie-Dieu, la madone ou une sainte tenant un livre. Ces deux fragments, malgré de nombreuses retouches et de maladroits nettoyages conservent cependant encore les caractères propres au maître.

L'étude du nu qui avait été mise en honnneur par Masaccio fut continuée par Andrea del Castagno, le vulgarisateur de la peinture à l'huile, et surtout par Antonio Pollajuolo (1431-1498) et Andrea del Verrochio (1432 environ) qui, tous deux sculpteurs, s'occupèrent aussi de peinture ; ce fut ce dernier qui inventa de mouler des membres humains afin de s'en servir de modèle pour ses travaux. Rien d'étonnant, par conséquent, que le jeune Léonard, placé chez le Verrochio pour apprendre l'art de la peinture, ne donnât tant d'importance au dessin d'après nature.

Fils naturel d'un notaire, Léonard de Vinci réunissait toutes les qualités du corps et de l'esprit ; il est comme le type de la société florentine à son époque. Il était vigoureux, beau et bien fait, passé maître dans les exercices du corps, il était en outre architecte, sculpteur, peintre, musicien et poète ; tous les problèmes l'intéressaient et provoquaient ses recherches, mais sa prédilection pour les beaux-arts primait toutes ses autres préoccupations. Il étudiait la nature humaine dans toutes ses manifestations, et bien longtemps avant Lavater et Töpffer, on voit par ses dessins et ses caricatures quel soin il apportait aux recherches physiognomoniques. Ses recherches mêmes expliquent le talent avec lequel il savait rendre dans leurs moindres nuances les scènes ordinaires de la vie, et s'élevait dans la représentation du sentiment divin à une hauteur que Raphaël lui-même n'a pas dépassée. Vers 1480 le duc Sforza, dit le Maure, appela Léonard à Milan comme musicien de la cour ; puis il le chargea de fonder une académie de peinture d'où sortirent de nombreux élèves. Léonard s'occupa pendant son séjour dans cette ville à modeler une statue équestre du duc, mais le premier modèle achevé fut cassé par accident, et le deuxième que l'artiste avait recommencé avec autant de soins que le premier fut détruit en 1499 par les Français qui s'en servirent comme de cible pour le tir à l'arbalète. Il peignit encore à cette époque la fameuse Cène dans le réfectoire du couvent de Ste-Marie des Grâces, peinture à l'huile qui a eu à souffrir à diverses reprises des inondations, des invasions étrangères et de la barbarie des moines. Le peu qu'il en reste peut à peine donner une idée de la composition ; par bonheur les cartons des têtes du Christ et des apôtres subsistent dans diverses galeries, à Milan, à Weimar, etc. Le motif de la composition est contenu dans ces mots du Christ : *Un de vous me trahira*, et

l'on peut étudier combien Léonard a su employer les jeux de la physionomie de ses personnages, pour donner un intérêt saisissant à un sujet dont la disposition générale était encore pour ainsi dire obligée par la tradition. Il subsiste, outre cette œuvre, de nombreux tableaux de chevalet et des portraits parmi lesquels le plus remarquable est sans contredit celui de Lisa, femme de son ami Giocondo, connue sous le nom de la Gioconda et conservé au Musée du Louvre à Paris. Léonard entreprit encore nombre de tableaux dont plusieurs n'ont point été terminés et dont les cartons eux-mêmes se sont perdus.

La fin de la carrière de ce grand artiste (1499-1519) constitue une série de désenchantements et de déboires. Forcé de quitter Milan lors de la prise de cette ville par les Français, il rentre à Florence pour assister à la mort de Savonarole et à la dispersion de tous ses anciens amis. Dégoûté, il retourne à Milan comme ingénieur, qu'il quitte de nouveau pour le *concours des cartons*. La ville de Florence avait mis au concours la décoration du Palazzo Vecchio ; Michel-Ange et lui se présentèrent avec leurs cartons qui, tous deux se sont perdus, mais dont Benvenuto Cellini nous a conservé la description. Ces esquisses représentaient la ville de Pise, assiégée par les Florentins : « celles de Léonard de Vinci offraient un combat de cavaliers divinement travaillés ; celles de Michel-Ange des fantassins, qui, au cri d'alerte couraient aux armes à demi-nus, avec de si beaux gestes, si admirablement dessinés que ni les anciens ni les modernes n'avaient jusque-là rien fait qui pût l'égaler. » C'est alors que se place le voyage de Léonard à Rome où il fut mal reçu par Léon X, et ce grand artiste alla finir ses jours à la cour de François Ier où il mourut en 1519 au château de St.-Cloud près d'Amboise.

Il laissa un grand nombre de notes et treize volumes de

traités divers, parmi lesquels un traité d'hydraulique, un traité d'anatomie humaine, un de la construction du cheval, un traité de perspective, un traité de la lumière et des ombres, un traité de l'équilibre des corps, et un traité de peinture qui, à juste titre, fait encore autorité parmi les artistes.

Dans ses papiers épars, il parle de la rotation annuelle de la terre comme d'une opinion admise par les savants de son temps, trente ans avant Copernic ; il traite de l'emploi de la vapeur comme force expansive, des principes qui président à la construction du baromètre et d'une foule de problèmes de mécanique, d'optique, de physique, et même de géologie. De lui enfin, nous avons un sonnet, seul reste de tous ses poëmes :

Chi non può quel che vuol, quel che può voglia,
Chè quel che non si può folle è volere.
Adunque saggio è l'huomo da tenere
Che da quel che non può suo voler toglia.
Però ch'ogni diletto nostro e doglia
Stâ in si e no, saper voler potere,
Adunque quel sol può che co'l dovere,
Ne trae la ragion fuor di sua soglia.
Ne sempre è da voler quel che l'huom puote,
Spesso par dolce quel che torna amaro.
Piansi già quel ch'io volsi poi ch'io l'hebbi.
Adunque tu, lettor, di queste note,
S'a te vuoi esser buono, e agl'altri caro,
Vogli sempre poter quel che tu debbi.

Michel-Ange Buonarotti (1474-1563), contemporain de Léonard de Vinci et son émule dans l'art, apprit les premiers éléments chez le Ghirlandajo, qu'il quitta dès l'âge de seize ans. Il étudiait, en outre, les fresques de Masaccio au Carmine et les antiques que Laurent de Médicis rassemblait dans ses jardins. Il fut remarqué par ce sei-

gneur qui l'associa à ses enfants dans leurs études; c'est de la sorte qu'il put profiter du commerce des artistes, des savants et des poëtes, qui fréquentaient le palais des Médicis; mais, au bout d'un an, il se remit sérieusement au travail, ornant de statues l'église du Saint-Esprit, en échange de cadavres que le prieur de cette église s'était engagé à lui fournir pour l'étude de l'anatomie. Après l'expulsion des Médicis de Florence, il fit sa statue de Cupidon, puis il partit pour Rome où il exécuta le Bacchus que l'on voit à Florence.

Le concours des cartons contre Léonard de Vinci le fit retourner pour peu de temps dans sa patrie; à peine revenu à Rome, il soumet au pape Jules II le plan de son gigantesque tombeau qui ne fut jamais achevé et dont les statues principales sont dispersées: le Moïse, la Religion et la Vertu, à Rome, dans l'église de St.-Pierre-aux-liens, la Victoire à Florence, et les deux Captifs au Louvre, à Paris. Pendant que Michel-Ange travaillait à ce monument, des différends entre lui et le Pontife suscités par des artistes jaloux de sa renommée, entre autres par le Bramante, le déterminèrent à quitter Rome; il s'enfuit à Florence et le pape, pour ravoir son sculpteur, fut obligé de traiter comme de puissance à puissance; enfin le grand artiste ne céda que pour ne pas servir de prétexte à une guerre entre sa patrie et la papauté.

C'est à ce moment que les ennemis de Michel-Ange suggérèrent au pape de commander au sculpteur la décoration à fresques du plafond de la chapelle Sixtine, dont les parois avaient été ornées de peintures par les artistes les plus éminents de l'Italie pendant le siècle qui venait de s'écouler.

Michel-Ange qui n'avait jamais fait de fresques auparavant, se mit courageusement à l'ouvrage, il fit faire lui-

même les échafaudages, et ayant achevé ses cartons, appela de Florence des artistes pour travailler sous sa direction ; mais ayant appris de la sorte le maniement des couleurs et les secrets du procédé, il renvoya ces artistes, effaça tout ce qui avait été peint par eux, et, seul, enfermé dans la chapelle Sixtine, en dix-huit mois il acheva l'œuvre de peinture la plus colossale qui ait été faite au monde. La *simultanéité*, la *liberté* et l'*unité* dans la composition, l'enchaînement de tous ces sujets tirés de l'Ancien Testament, le Dieu créateur de l'univers, les prophètes et les sybilles, qui annoncent la venue du Sauveur, tout concourt par la pureté des lignes et la majesté des figures, par la vérité des expressions et des situations que son pinceau a tracées sur cette voûte, tout concourt, dis-je, à former un tableau complet des châtiments ou des promesses que le Dieu suprême dispense sur le genre humain qu'il a créé par la force de sa volonté. C'est en un mot l'histoire de l'humanité selon la Bible, histoire qui devait répondre à ses sentiments de patriote florentin ; lui, qui avait assisté au supplice de Savonarole et vu les déchirements sans cesse renaissants des républiques italiennes amenant fatalement leur ruine et leur asservissement.

Ce fut trente ans plus tard que le pape Farnèse, Paul III, lui commanda la peinture du *Jugement dernier*, qui orne la paroi de fond de la chapelle Sixtine. Cette entreprise, après le sac de Rome et la prise de Florence que Michel-Ange avait défendue en qualité d'ingénieur militaire, onze mois, durant tout le siége, sert de miroir à l'état de son âme.

Michel-Ange, dont toute la vie fut liée au sort de sa patrie, souffrit profondément de son asservissement, et son caractère, austère et sévère de nature, déjà aigri par les persécutions, devint acerbe et haineux : Son Christ, qui

juge les vivants et les morts, ne pardonne pas, il est inexorable comme l'Apollon païen ou le Dieu des Hébreux; les intercessions de la Vierge et des saints sont de nul effet. Jésus resplendissant de gloire est entouré des patriarches, des apôtres, des martyrs et des saints : les élus montent à lui sur la droite, tandis que sur la gauche, il foudroie les méchants qui sont saisis par les démons. Au centre, les Anges sonnent de la trompette et réveillent les morts ; au bas du tableau, Caron avec sa barque fait passer le Styx aux trépassés. Michel-Ange a mieux rendu le sombre désespoir des damnés que le sentiment de joie des élus ; il s'est permis en outre le mélange du sacré et du profane, dont le Dante avait donné l'exemple bien avant lui, et qui était bien dans l'esprit du temps comme le prouvent les mœurs et les idées qui étaient celles de la cour des papes à cette époque.

L'œuvre à peine terminée faillit être détruite; Paul IV, d'esprit borné, fut choqué des nudités que renfermait cette œuvre colossale, nudités inévitables, car s'il est question de la résurrection de la chair, il n'est nullement question de la résurrection des habits. Il fallait avoir une conscience bien timorée pour s'offenser d'une composition qui, dans sa sombre grandeur, n'offrait certes rien de voluptueux; l'on ne dut la conservation du *Jugement* qu'à Daniel de Volterra qui, pour conserver le chef-d'œuvre de son maître, se chargea d'en voiler les nudités. Cette opération lui valut, parmi ses contemporains, le surnom de *culottier*.

Michel-Ange, après avoir achevé le *Jugement dernier*, retourna à Florence où il fit les mausolées de Laurent et Julien de Médicis, mausolées que l'on voit dans l'église de St.-Laurent : les statues des deux frères sont placées dans deux niches au-dessous desquelles on voit deux sarcophages supportant chacun deux figures ; ce sont le Jour et la Nuit,

le Crépuscule et l'Aurore. Ces statues renferment au plus haut degré toutes les qualités du grand artiste : on y trouve une énergie de mouvements jointe à une noblesse de pose et d'arrangement qu'il n'a dépassée dans aucune autre de ses œuvres. C'est au-dessous de l'une de ces statues, celle qui représente la Nuit, qu'en réponse à quelques vers de Strozzi, il inscrivit cette strophe, dans laquelle se concentre le sombre désespoir dont son âme était remplie, à la suite des désastres de sa patrie :

Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso
Mentre che'l danno e la vergogna dura.
Non veder, non udir m'è gran ventura,
Però non mi destar, deh ! parla basso.

Avant de nous éloigner de l'école florentine, il convient de citer deux peintres qui, à toute autre époque, eussent occupé le premier rang. Mariotto Albertinelli (1467-1512), élève et compagnon de Fra Bartolomeo, est un imitateur de son maître dont il égale le sentiment et la grâce, mais non pas l'énergie ni la souplesse des personnages, l'Académie des Beaux-Arts de Florence possède une Visitation, portant la date de 1503, dont la predella est divisée en trois compartiments où sont figurées l'annonciation, la naissance et la présentation au temple.

Les deux fragments, catalogués sous le n° 9 du Musée Rath à Genève, portant la date de 1511, ne sauraient avoir servi, comme l'indique le catalogue, de modèle au peintre qui nous occupe.

Andrea Vanucchi (1488-1530), appelé vulgairement Andrea del Sarto, se forma en étudiant Masaccio, Ghirlandajo, Léonard de Vinci et Michel-Ange ; mais loin d'atteindre ces grands maîtres dans l'art, il est plutôt le précurseur de la décadence, ses compositions et ses tableaux sont

plus aimables que beaux et il en recherche l'effet dans le dessin, la couleur et l'agencement en dehors de toute pensée réellement élevée. Il n'idéalise pas ses modèles dans les tableaux de sainteté, il se borne à les embellir; enfin, chez lui, la mollesse, la douceur, remplacent l'énergie et la sévérité de ses maîtres. Ses œuvres principales se voient dans le vestibule de la Compagnie dello Scalzo à Florence et dans celui de l'église de l'Annonciation, ainsi que dans le réfectoire du couvent de St.-Salvi. Ses tableaux de chevalet et d'autel sont très-nombreux et ce sont eux qui donnent le mieux une idée de son talent; il en existe dans les principaux musées de l'Europe. Cet artiste appelé en France par François Ier, en 1518, y exécuta de nombreux tableaux ; il obtint du roi de revoir, l'année suivante, Florence et sa famille ; ce souverain le combla d'honneurs et lui confia une forte somme d'argent destinée à acquérir des œuvres d'art en Italie ; mais Andrea del Sarto, d'un caractère faible et mou, comme sa peinture, dilapida cette somme à l'instigation de sa femme et mourut à l'âge de 42 ans de la peste (1530). Sa femme, qui avait causé sa ruine, l'abandonna à ses derniers moments, de sorte qu'il mourut seul privé de soins et de secours.

ÉCOLE DE SIENNE

Nous sommes entrés dans de nombreux détails à propos de l'école florentine, mais on verra qu'ils ne sont pas superflus par suite de l'influence prépondérante des peintres qui la composent, sur l'art de la peinture dans les autres républiques de l'Italie.

A Sienne, Giotto fit des élèves et eut de nombreux imitateurs, parmi lesquels un des plus marquants est Simone de Martino ou Martini (1281-1344) communément appelé Memmi du nom de sa femme ; sa réputation ne tarda pas à se répandre, ce qui lui valut d'être appelé par le pape à Avignon ; il y exécuta de nombreuses peintures et fit entre autres les portraits de Laure et de Pétrarque, c'est même pour ce dernier qu'il décora de miniatures un manuscrit de Virgile. Les peintres étaient si nombreux à Sienne à cette époque reculée que, pendant les dernières années de Giotto, on n'en comptait pas moins de cinquante ; c'est alors que la république fit décorer le dôme, le palais public et plusieurs autres édifices. Citons encore Ambrogio dei Laurenzetti (1257-1340) et Pietro dei Laurati, son frère, qui, tous deux, unirent à la grâce de Giotto une recherche plus sérieuse du vrai et, par la suavité de leurs peintures, paraissent être les précurseurs de Fra Angelico. Au moment où florissaient à Florence Benozzo Gozzoli et Fra Filippo, nous trouvons à Sienne le Goro (1434), Domenico Bartoli (1430) et Matteo di Gualdo, qui sont plutôt des imitateurs habiles de l'école florentine que des peintres réellement originaux. C'est vers cette époque qu'il convient de placer Marino Agnelli, dont nous avons catalogué un petit tableau sous le nº 3837 ; ce peintre de l'époque de la transition entre les derniers disciples de Giotto et les peintres de la Renaissance n'est cité dans aucun des auteurs qui ont traité spécialement de l'école de Sienne. Sa facture, son coloris et son dessin le rapprochent cependant des productions que cette école fournit vers la fin du XVme siècle, ou au début du siècle suivant. C'est un nom de plus à ajouter à cette pléiade d'artistes qui n'attendait qu'une réformation pour briller d'un éclat plus vif.

L'école ombrienne, qui dans la première moitié du XVme



Nº 3837.

siècle avait dû à l'école de Sienne (comme nous le verrons plus loin) un progrès marqué dans l'art, reçut de cette dernière école, au commencement du XVIme siècle, une nouvelle vie. Le séjour du PINTURICCHIO à Sienne, où il travailla en compagnie de RAPHAEL, tout jeune alors, à décorer la bibliothèque de la cathédrale, ne fut pas étranger à cette action. Léonard de Vinci lui-même ne fut pas sans influence sur ce réveil des beaux-arts dans la ville de Sienne.

Parmi les peintres de cette époque, qui cherchent une nouvelle voie, citons : JACOPO PACCHIAROTTO (1474-ap. 1535) qui paraît avoir étudié ces deux maîtres, mais dont l'attachement aux errements de l'école de Sienne a imprimé à ses peintures un caractère hybride où l'on retrouve plutôt des défauts d'exagération de ces maîtres que de véritables qualités. Le décousu de ses compositions et les mouvements forcés qu'il imprime à ses personnages sont loin de produire un heureux effet ; d'autant plus que son coloris est sans force et que son modelé tourne à la mollesse.

Le PACCHIA, son contemporain, lui est bien supérieur, on voit chez lui l'influence prépondérante du Sodoma, que nous étudierons plus en détail et qui figure pour Sienne, l'apogée de l'école.

GIANANTONIO BAZZI (1480-1549), surnommé le SODOMA, est né à Verceil. Il résume l'expression de la marche artistique contemporaine et paraît avoir connu et étudié tous les maîtres d'alors et plus spécialement Léonard de Vinci, mais néanmoins il s'est formé une manière à lui. Le Sodoma excelle dans la représentation des femmes et surtout des enfants, auxquels il sait donner cette grâce qui leur est propre. On a de lui de nombreuses peintures parmi lesquelles nous citerons ses fresques de la Farnèsine à Rome, peintures dans lesquelles il s'est affranchi complétement de la raideur que l'on remarque dans les fresques qu'il

avait exécutées auparavant au Mont-Oliveto, près de Sienne. Son chef-d'œuvre se trouve à l'église St.-Dominique dans la chapelle de Ste-Catherine de Sienne, où entre autres il a figuré la sainte évanouie, qui réunit toutes ses qualités de lignes, de formes et de sentiment.

Le Sodoma peignit également dans l'Oratoire de Saint-Bernard, en compagnie de ses contemporains le Pacchiarotto et Domenico Beccafumi (1481-1537). Ce dernier, après avoir suivi l'école du Pérugin, visita Rome où il étudia spécialement les peintures de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine ; il a produit de nombreux tableaux, mais son œuvre capitale est le pavé de la cathédrale de Sienne, qu'il exécuta en une sorte de mosaïque en accompagnant de hâchures les figures et les ornements découpés ; mode de travail qui rappelle les nielles. Ses peintures brillent par un beau coloris, il a employé souvent les raccourcis ; mais ses compositions sentent malheureusement quelquefois le maniéré.

Il convient de citer avant de quitter Sienne un de ses enfants, plus illustre comme architecte que comme peintre, mais qui résume, pour ainsi dire, les traditions nationales de cette école : Baldassare Peruzzi, réunit les qualités des écoles lombardes et ombriennes. A l'âge de vingt ans il décora la chapelle de St.-Jean, dans la cathédrale de Sienne, puis il se rendit à Rome où il composa des cartons destinés à être exécutés en mosaïques ; à St.-Onofrio il exécuta des peintures sur fond d'or qui montrent une certaine raideur, surtout si on les compare avec celles des peintres de l'école de Raphaël. Grâce à la protection d'Augustin Chigi, son compatriote, il obtint de nombreuses commandes parmi lesquelles celles de la décoration de la Farnèsine, peintures qui dépassent en noblesse et en pureté de lignes les fresques exécutées par les élèves de Raphaël. Vers la fin de sa



N° 3839.

carrière, il s'est laissé influencer par la manière de ce maître, au point que parfois on le confond avec Jules Romain, comme cela a lieu pour le panneau de la danse des Muses sur fond d'or, qui se voit au palais Pitti à Florence, et qui y est attribué à Jules Romain, nous ne savons sur quelle autorité, ayant questionné en vain à ce sujet le directeur de la Galerie et celui des Archives de Florence.

Nous avons catalogué, sous le n° 1339, dans notre collection une esquisse sur panneau représentant le même sujet mais avec fond de paysage, esquisse exactement reproduite par une gravure où on lit à gauche : *Baldasar Perutius Senen. inventor* et à droite : *Roma : Philippus Tomassinus sculpt. et excud. 1615.*

L'étude du maître qui nous occupe, en tant qu'architecte, ne rentre pas dans le cadre que nous nous sommes tracé. Toutes les œuvres de Baldassare Peruzzi nous montrent qu'il doit être considéré comme un émule de Raphaël et de Michel-Ange, et non point comme un de leurs élèves ; on peut s'en rendre compte à St.-Marie de la Paix à Rome, où ses fresques réunissent à un haut point les qualités qui constituent un maître : la composition des groupes et de l'ensemble, le goût de l'architecture des fonds, l'emploi judicieux des raccourcis, enfin la tranquille majesté des expressions et le jeu pondéré des physionomies.

ÉCOLE DE PADOUE

Les élèves de Giotto : Aldighieri de Vérone, Jacopo d'Avanzo, de Verone, Giusto Menabuoi de Florence et Guarento di Arpo, ont décoré le baptistère de Padoue, de nombreuses peintures, ainsi que le sanctuaire de St.-Antoine,

et les chapelles attenantes. Ce dernier artiste fut même chargé en 1365 par la république de Venise, de décorer la grande salle du conseil. Les peintres de Padoue marchent sur les traces de Giotto, jusqu'à l'époque du SQUARCIONE (1394-1474) ; cet artiste, après avoir beaucoup voyagé en Italie et en Grèce, et avoir réuni de nombreux antiques soit en originaux, soit en dessins, ouvrit à Padoue une école de dessin et de peinture, qui nous offre le premier exemple de l'antiquité classique, servant exclusivement de point de départ à l'expression artistique. Ce n'est donc pas tant le vrai dans la nature que la nature idéalisée, en un mot le beau appuyé sur le vrai déjà élaboré par les anciens, qui sert de norme pour l'école de Padoue. Nous pouvons voir les effets de cette direction nouvelle de l'art, dans les tableaux et les dessins de JEAN BÉLIN (1424-1514) et dans ceux de ANDREA MANTEGNA (1430-1517), dont les plus beaux se voient à Venise et à Paris ; c'est à ce dernier peintre que l'on doit, en perspective, l'emploi du point de distance et celui des raccourcis déterminés suivant cette science. Leurs élèves se sont développés tantôt en donnant plus d'importance à la nature, tantôt en s'appuyant exclusivement sur l'antique ; nous aurons l'occasion d'y revenir à propos de l'école vénitienne.

MELOZZO DA FORLI (1440-1492) est sorti de cette école, il étudia chez Pietro della Francesca, chez le Squarcione et Andrea Mantegna ; par la beauté du dessin et ses recherches de perspective et de raccourcis, il se rattache à l'école de Padoue, tandis que par la forme, le modelé des figures et le fondu des tonalités, on trouve chez lui des qualités qui font songer au Corrège ou au Titien, précédant ainsi de plus de 50 ans ces grands maîtres de la couleur et du modelé. Melozzo da Forli était grand ami de GIOVANNI SANTI le père de Raphaël.



N° 3832.

ÉCOLE DE FERRARE

Notons en première ligne Stefano da Ferrara, c'est un des élèves principaux de Mantegna, mais à force de chercher à résoudre les problèmes de perspective, ses figures tournent parfois à la caricature. Cosimo Tura (1406-1469), sorti également de cette école est plus connu par ses miniatures aux tons criards que par ses tableaux.

C'est à cette époque qu'il faut rapporter le tableau du Christ au tombeau, catalogué sous le n° 3832, et qui dans la galerie du cardinal Fesch, d'où il provient, était indiqué comme étant de l'école de Ferrare.

Enfin, parmi les peintres qui illustrèrent Ferrare, citons Lorenzo Costa (1450-1530) qui avait étudié les principes de l'art chez Lippi et Gozzoli et dont l'imagination développée par l'influence de Francia, a produit des peintures où la vie se fait sentir dans la composition et le groupement des personnages.

ÉCOLE MILANAISE

L'ancienne école milanaise fait preuve d'une grande mollesse de contours et de couleurs, et sauf quelques artistes qui se formèrent en dehors de l'école elle-même, sans présenter, du reste, aucune particularité intéressante, l'art se tenait à un niveau très-inférieur. Cette école ne commence à fleurir qu'à partir de Léonard de Vinci qui, nous l'avons vu plus haut, y fonda une académie à l'instigation du duc Sforza. Un grand nombre d'artistes de talent se formèrent à son école ; mais celui qui les prime tous est

Bernardino Luini, de Luino sur le lac Majeur. Cet artiste montre des qualités de douceur et de naïveté, de grâce et de foi, de beauté et de noblesse qui le rapprochent parfois des types raphaëlesques ; il n'atteint cependant que bien rarement l'élévation de son maître. Nous possédons en Suisse, dans le couvent degli Angeli, à Lugano, une série de peintures à fresques qui donne la plus haute idée de son talent : il a représenté la crucifixion sur la paroi du fond, au-dessus de l'entrée du chœur ; cette composition renferme environ cent-quarante personnages parmi lesquels la Madeleine et St. Jean se distinguent entre tous par les sentiments d'extase et d'enthousiasme qu'ils expriment ; dans le réfectoire du même couvent on voit une sainte Cène qui rappelle en plusieurs points celle de Léonard, son maître.

Bernardino Luini a produit énormément ; la bibliothèque ambrosienne de Milan et la galerie de Brera contiennent plusieurs de ses œuvres ; dans bien des galeries enfin, nombre de tableaux qui sont attribués à Léonard sont de Luini ; il en est de même de François Melzi et de César da Sesto dont le faire se rapproche beaucoup de celui du fondateur de l'école. Gaudenzio Ferrari (1484-1549) s'était formé d'après l'ancienne école milanaise, mais il étudia en outre, sous le Pérugin et sous Léonard. Il a conservé à travers ces influences diverses une certaine fantaisie originale ; son coloris est d'une fraîcheur étonnante ; mais sa facilité l'a entraîné malheureusement à peindre de *manière*. On a de lui un grand nombre de tableaux et de fresques dont les plus importants se trouvent à Verceil et à Varallo dans le Piémont.

ÉCOLE DE VÉRONE

Les œuvres les plus anciennes que l'on rencontre à Vérone après les peintures italo-byzantines sont dues à un certain Turone (1369) ; il est l'auteur d'un retable conservé dans le Musée de la ville, où on le revoit continuateur des errements antérieurs à Giotto. Ce maître véronais ne sert qu'à mieux faire voir le pas immense que l'art doit au grand maître florentin, révélation qui fut faite aux Véronais par Aldighieri de Zevio, ami et favori des Scaligeri, qui lui firent peindre la grande salle de leur palais. Cet artiste composa suivant Vasari et encadra sur chaque paroi un épisode du siége de Jérusalem ; sur les médaillons contenus dans les festons de l'encadrement il avait représenté en portrait les hommes les plus marquants de son époque, les membres de la famille des Scaligeri et même le buste de Pétrarque.

Le peintre Jacob Avanzi que nous avons déjà indiqué à propos de Padoue apparaît comme concurrent de l'Aldighieri, c'est dans la chapelle de St.-Félix qui passe pour l'exemple le plus noble de la peinture italienne au XIVme siècle que l'on peut étudier les qualités de ces artistes. On y verra que si ces maîtres n'ont pas atteint à la hauteur de Giotto, ils se font cependant admirer par la disposition des personnages et par une certaine perspective aérienne, séparant les divers groupes qui prennent part à l'action.

La peinture subit ensuite l'influence de Jean Bélin qui forma de nombreux élèves parmi lesquels nous citerons : Liberali, premier maître des Carotto, dont le plus âgé Jean-François (1470-1546) se perfectionna à l'école d'Andrea Mantegna. Il exerça son art à Mantoue, à Milan, à

Monferrat, et enfin à Vérone ; c'est un peintre généralement méconnu et dont les œuvres principales se trouvent à Vérone ; son dessin purifié par l'étude de Léonard de Vinci n'a pas été influencé d'une manière fâcheuse par celle des œuvres de Raphaël, qu'il paraît avoir connues au moment où son propre talent était déjà formé.

ÉCOLES DE FRIOUL, CRÉMONE, PAVIE, PLAISANCE, PARME ET MODÈNE

Dans toutes ces cités on cultivait la peinture, mais les œuvres qui remontent au XIVme siècle sont très-rares ; parmi celles-ci rappelons celles que Thomas de Mutina (Modène) exécuta à Prague pour l'empereur Charles IV ; citons encore : Barnaba qui fleurit à la même époque et dont il existe une madone à Francfort s/Mein. De ces peintures il ressort une influence générale de Giotto sans dénoter pourtant dans ces contrées aucun artiste remarquable.

A Crémone par exemple vers 1460 florissait Bembo Bonifazio, dont le coloris était beau, mais le dessin incorrect. Il peignit l'Épiphanie et la Purification dans le Dôme de Crémone ; on cite encore son frère Giovanni Francesco. Il se rattache à l'école lombarde, il était surnommé *il Vetraro* (vitrier) ; enfin Bembo Gerolamo lequel travaillait vers 1478 ; il eut pour élève principal Boccacino Boccaccio qui peignait de 1490-1528. Ce dernier occupe pour Crémone la place que le Ghirlandajo, le Pérugin, le Francia ou Jean Bélin occupent pour leurs écoles respectives. Parmi ses élèves on remarque Campi Galeazzo (1475-1536), dont la manière est sèche ; la plupart de ses œuvres se sont perdues ;

son fils GIULIO (1500-1572), d'abord élève de son père passa ensuite à l'école de Jules Romain à Mantoue, il étudia ensuite le Titien, le Pordenone et Raphaël, et produisit des peintures empreintes de styles très-divers, mais dans lesquelles le nu est particulièrement bien rendu. Il servit de second père à ses frères, d'entre lesquelles on peut citer ANTONIO, écrivain et peintre dont les œuvres montrent une connaissance approfondie du raccourci et de la perspective ; on voit de lui à Crémone la décollation de St.-Jean-Batiste.

Le Musée Rath à Genève contient au n° 20, une peinture qui lui est, nous paraît-il, faussement attribuée. Cette œuvre de grande dimension, représentant un intérieur de cuisine avec gibier et personnages, ne présente aucun des caractères distinctifs de cet artiste.

Les peintres qui opérèrent pendant tout le XVme siècle occupent un rang secondaire jusqu'à ANTONIO ALLEGRI (1494-1534), appelé communément le CORRÈGE d'après le lieu de sa naissance ; il fut élève de François Mantegna, avec lequel il étudia les œuvres d'Andrea, père de François, ainsi que celles de Léonard de Vinci. Le Corrège se forma ensuite, en dehors de ces maîtres, une manière à lui, correspondant à sa nature propre. Il joue par rapport à Léonard, toutes proportions gardées, le rôle de Praxitèle par rapport à Phidias, il parle aux sens plus qu'à l'âme, et jusque parmi les sujets les plus saints, il sait mêler le sentiment de l'amour, de l'amour sensuel comme de l'amour divin, suivant la nature des divers sujets qu'il traite. Il ne représente presque jamais la douleur, mais n'en est que plus profond dans la recherche et le rendu de la vie.

Il est étrange que cet effet, voulu par lui ne s'obtienne pas par la beauté des formes ou de la ligne, il trouve même plaisir à abuser des raccourcis ; mais ce qu'il possède au plus haut point c'est la science de la lumière et de la vie, rien ne lui échappe dans le mouvement de ses personnages,

pas le moindre muscle; mais le tout, voilé, est palpitant sous la chair. Il possède le secret de la lumière et par conséquent l'ombre, rien n'est lumineux comme ses tableaux où la lumière et l'ombre sont douces et proportionnées l'une à l'autre; nulle part des blancs éclatants, nulle part, non plus, des noirs trop vigoureux.

Ce modelé, cette absence de contours arrêtés, cette science de la lumière, répétons-le, font du Corrège une des expressions originales de l'art au commencement du XVIme siècle. Ses œuvres principales se voient à Modène, à Parme et dans les principales galeries de l'Europe. Le nu joue, on le comprend, un rôle important dans les compositions de ce maître, aussi a-t-il puisé abondamment les sujets de ses tableaux dans la mythologie grecque.

Ce maître intéressant comme expression de l'art a été désastreux dans son influence sur ses élèves, en effet ses écarts de dessin et de composition, qu'il se faisait pardonner par son talent de modelé, ont pris le dessus chez ses élèves et ont dégénéré rapidement en *manière*; on trouve ainsi chez François Rondini une exagération de détail, chez Anselmi de l'afféterie, et chez François Mazzuoli dit le Parmigianino, une coquetterie jointe à une longueur démesurée de ses figures, défauts qu'il rachète quelquefois par un sentiment vif de la couleur et un modelé qui rappelle son maître.

ÉCOLE DE BOLOGNE

Les Romagnes et les Marches ont pris part comme les autres provinces de l'Italie au grand mouvement de la renaissance dans l'art. Nous trouvons à Bologne vers la fin

du XIVme siècle et par conséquent antérieurement à son homonyme véronais (Jacob d'Avanzo), un JACOB DEGLI AVANZII que l'on a souvent confondu avec le précédent. La galerie Colonna à Rome possède une crucifixion de ce maître ; les contours sont indiqués d'une main ferme, mais les figures sont d'une longueur démesurée, et le coloris général en est jaunâtre se détachant sur un fond vert foncé. Vers la même époque il est question d'un LAURENT et d'un CHRISTOPHE DE BOLOGNE qui peignirent dans l'église de la madone della Mezzaratta; c'est de ce dernier peintre qu'était le tableau d'autel, disparu actuellement, portant la date de 1380, où était représentée une madone (*del Soccorso*) qui protége les croyants sous son manteau, elle est figurée dans l'ouvrage de Seroux d'Agincourt, pl. CLX. On cite encore un certain VITALE qui donnait aux madones une expression d'angélique douceur ; il eut pour élève LIPPO DE DALMATIO et tous deux reçurent le surnom *delle Madone*. Lippo est le maître de l'abbesse des Ursulines qui peignit des tableaux et fit des miniatures dans un sentiment de douceur naïve.

Vers le milieu du XVme siècle nous rencontrons le bolonais MICHEL DE MATTEO (Lambertini) qui florissait vers 1443; l'académie de Venise possède un tableau d'autel de ce maître, dont le faire présente une certaine finesse, mais chez qui l'influence byzantine se rencontre dans le dessous verdâtre des figures. Cette influence byzantine, à une époque où l'art avait presque entièrement disparu des provinces de l'ancien empire d'Orient, s'explique par la situation géographique des Marches et de la Romagne ; ces contrées situées sur l'Adriatique en face de la Grèce continuèrent à attirer les moines qui, maintes fois, avaient parcouru ce chemin depuis l'époque de Léon l'Isaurien. La trace de ce mouvement de migration se retrouve en dehors des travaux de peinture dans les nombreuses images de saints et de

madones que l'on rencontre dans toutes les villes des Marches et de la Romagne. Quelques peintres grecs, moines probablement, vinrent même se fixer dans ces provinces ; c'est ainsi qu'il est question d'un certain AMBROGIO, moine grec peignant vers l'an 1500 un jugement dernier à Fabriano, contenant un nombre infini de figures.

L'analogie qu'il présente avec les deux tableaux que nous cataloguons sous les nos 3834 et 3835 nous porte à les attribuer à ce même peintre ; on y remarquera, à côté d'une grande minutie de détail, le style raide et conventionnel de l'école byzantine ainsi que le coloris mort et heurté de cette école en décadence.

Citons encore : MARCO ZOPPO, élève du Squarcione de Padoue ; ses personnages paraissent être des paysans ; il préfère le trivial à l'idéal, et ce peintre fait penser à la manière flamande par le choix, la profusion et l'exécution des accessoires.

L'école de Bologne continue dans ses errements jusqu'à FRANCESCO RAIBOLINI dit le FRANCIA (env. 1450-1517). Cet artiste commença par être orfévre et graveur en médailles, et ne se mit que tard à la peinture ; son premier tableau connu, conservé à la galerie de Bologne, est de 1490, il représente une madone sur son trône entourée de St. Augustin, St. François, St. Proclus, Ste Monique, St. Jean-Baptiste et St. Sébastien ; le coloris en est chaud, le sentiment élevé et le dessin serré. On y sent l'influence du Pérugin, de Léonard et de Jean Bélin. Francia exécuta ses œuvres principales à l'instigation de Jean Bentivoglio qui occupait alors à Bologne une position presque princière ; il peignit pour ce seigneur une autre madone et fit à fresques la décoration de l'église de St-Jacques où il représenta la vie de Ste Catherine ; la galerie de Bologne renferme beaucoup de ses tableaux qui tous montrent les qualités que nous avons indiquées ci-dessus.

Francia ne visita jamais Rome, mais il était en corres-



N° 3834.



Nº 3835.

pondance avec le grand Raphaël, ils se communiquaient les dessins de leurs compositions et s'étaient même promis de s'envoyer mutuellement leurs portraits peints par eux-mêmes. Vasari nous a conservé un sonnet que le Francia composa et envoya à son ami « *l'excellent peintre Raphaël Sanzio :* »

Non son Zeusi nè Apelle, e non son tale,
  Che di tanti tal nome a me convegna :
  Nè mio talento, nè vertude è degna
  Haver da un Raffael lode imortale,
Tu sol, cui fece il ciel dono fatale,
  Che ogn'altro excede, e sora ogn'altro regna,
  L'excellente artificio a noi insegna
  Con cui sei reso ad ogn'antico uguale.
Fortunato garxon, che nei primi anni
  Tant'oltre passi ; et che sarà poi quando
  In più provecta etade opre migliori ?
Vinta sarà natura, e, da'tuoi inganni
  Resa eloquente, dirà, te lodando,
  Che tu solo il pictor sei de' pictori.

Le Francia eut pour élève son fils Jacques et son cousin Jules qui n'atteignent pas à la hauteur du maître. Il eut encore une heureuse influence sur Lorenzo Costa de Ferrare que nous avons déjà cité à propos de l'école de Padoue ; ce peintre avait été appelé à Bologne par Jean Bentivoglio pour qui il exécuta plusieurs peintures et travailla parfois en collaboration avec le Francia. Les autres élèves à la mort du maître qui survint peu de temps après l'arrivée à Bologne de la Ste Cécile de Raphaël, passèrent dans l'école de ce dernier et, de retour dans leur patrie, ils introduisirent à Bologne le style de l'école romaine, ce sont :

Timoteo Vite ou Viti (1470-1523), qui conserva toujours quelque chose du dessin du Francia ; sa coloration laisse à désirer à cause des dessous verdâtres et gris qu'il

emploie pour le nu ; cet artiste s'est exercé également comme miniaturiste et comme peintre de bannières de procession.

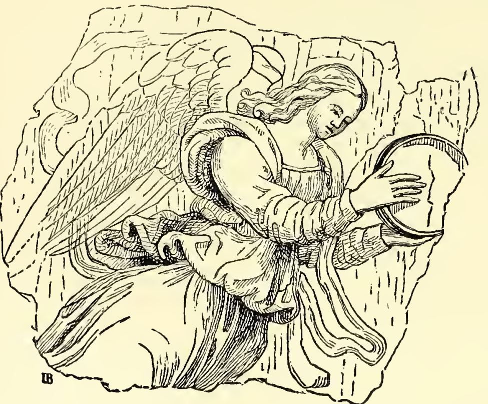
Bartolomeo Ramenghi, surnommé Bagnacavallo, qui cherche à élargir ses compositions tout en restant fidèle à la simplicité des mouvements adoptés par son premier maître.

Innocenzo Francucci da Imola, qui ne visita jamais Rome, mais qui fut un imitateur convaincu de Raphaël, faisant entrer dans ses compositions jusqu'à des groupes entiers de certains tableaux du maître. La galerie de Bologne possède de ses œuvres ; il peignit, en outre, dans beaucoup de villes de la Romagne et des Marches ; à Pesaro, à Faenza, à Bologne, à Imola sa patrie, etc., il fit de nombreuses madones et des saints dont le style se rapporte à celui du Francia, la galerie Borghèse à Rome en renferme deux.

Notre collection contient quatre fresques, cataloguées sous les n[os] 3841, 3842, 3843 et 3844 ; elles furent transportées sur toile par Pellegrino Succi d'Imola ; ce sont des fragments que Innocenzo Francucci exécuta dans sa patrie dans l'église de St.-Augustin, qui fut démolie en 1740.

Parmi ses élèves notons le Primatice et Pellegrino Tibaldi dont nous aurons l'occasion de parler à propos de l'école romaine.

Dans les Marches de Ravenne et d'Ancône l'influence de Giotto n'a pas été moindre qu'en Italie. Il peignit à Ravenne lors du séjour de Dante son ami ; mais à la chute des Polentani l'influence vénitienne devint prépondérante dans cette ville. Nous y trouvons un Niccolo Rondinello, élève de Jean Bélin, puis François de Cotignola, surnommé le Marchesi, de qui on conserve une peinture de la résurrection de Lazare dans l'église de Classe. Son frère Bernardin lui est inférieur et, parmi ses autres élèves, les



N° 3841.



N° 3842.



N° 3844.



N° 3843.

Carrari qui, les premiers, introduirent la peinture à l'huile à Ravenne.

A Rimini, Giotto eut plusieurs imitateurs, entre autres un certain Bitino y peignit un St. Julien en 1407, puis Pietro Borghese, plus connu sous le nom de Pier della Francesca, qui naquit à Borgo San Sepolcro (1423-1499). Il étudia les mathématiques avant de s'occuper de peinture et on ignore à quelle école il se forma ; il opéra surtout dans les Marches et à Ferrare. Le pape Nicolas V le fit venir à Rome, mais ses peintures furent détruites plus tard pour faire place à celles de Raphaël. On voit de ses tableaux à Rimini et à Arezzo, on y reconnaît des efforts dans le sens du vrai, par l'étude de la nature, efforts qui aboutirent dans la personne de Luca Signorelli, son élève, à une expression que Léonard de Vinci a à peine dépassée.

Pier della Francesca perdit la vue à l'âge de soixante ans et se remit avec ferveur à l'étude des mathématiques qu'il n'avait jamais complétement abandonnées. Il fut un des premiers à traiter la perspective par principes ; il inventa en peinture le dessin rationnel de la musculature humaine, il introduisit les effets d'ombre et de lumière, et l'usage de modeler en terre les figures dans le mouvement et la dimension dans lesquels il voulait les représenter dans ses peintures, appliquant par-dessus des draperies fines afin d'en copier les plis.

Luca Signorelli (1440-1521) de Cortone se distingua par un dessin sûr et complet du nu et une abondance de mouvements nouveaux motivés par ses compositions. On ne voit plus, comme chez Pietro Borghèse, les tâtonnements d'une expression nouvelle dans l'art ; il en est maître et emploie sa science anatomique à donner à ses divers personnages le vrai caractère qui leur convient. Il peignit

à Rome dans la chapelle Sixtine, à Cortone, au Mont-Oliveto et dans le dôme d'Orvieto où on voit son chef-d'œuvre. Il y a représenté l'histoire de l'antechrist, la résurrection des morts, l'enfer et le paradis. Plusieurs des groupes du jugement dernier de Michel-Ange se retrouvent dans ces peintures, antérieures de plus d'un demi-siècle, et dans lesquelles le peintre de Cortone a développé sa science, son goût et son talent d'une manière extrêmement remarquable.

A Forli nous trouvons un Guillelmo da Forli, élève du Giotto, puis l'histoire se tait jusqu'à Sansovino da Forli, élève du Squarcione, et qui a pu enseigner les premiers principes au Melozzo dont nous nous sommes déjà occupé. Ce peintre exécuta à Forli, sa patrie, en 1472, pour le cardinal Riario une ascension qui, en 1711, fut transportée au Quirinal à Rome. Enfin, au commencement du XVIme siècle on trouve Bartolomeo di Forli, élève du Francia.

Parmi les élèves de Melozzo, citons le Palmegiani, appelé Palmézano par Crowe et Cavalcasella, dont les œuvres sont très-répandues dans les Romagnes ; elles montrent deux manières, dont la première, par la raideur des personnages et la simplicité de la composition, rattache ce maître au XVme siècle, tandis que la seconde dans laquelle il a su conserver ses qualités de ligne et d'expression lui assigne une place honorable parmi les peintres de la renaissance.

A Faenza, on ne rencontre pas de peintres marquants avant Jean-Baptiste Bertuzzi, que Philippe de Boni désigne comme élève de Raphaël, tandis qu'il est un précurseur de ce grand maître. Bertucci réunit la grâce et la douceur de l'école ombrienne avec la pureté de dessin de l'école florentine. On voit de lui dans le gymnase de Faenza une madone en pied avec l'enfant Jésus bénissant, entou-

rée d'anges et de saints et qui porte la date de 1506. Son fils fut son élève, mais très-inférieur, il n'a laissé aucune peinture remarquable ; c'est probablement avec lui que de Boni a confondu le père.

Nous passons sous silence les villes de Pesaro, Ancône, Fermo, etc....., comme ne présentant pas un intérêt assez marquant dans l'histoire de l'art. En terminant, nous indiquerons les peintres remarquables qui, à cette époque, se sont produits à Gubbio et à Fabriano.

Le Dante, au chant XI du Purgatoire, aux vers 79 et suivants, nous dit :

> Oh, diss'io lui, non se' tu Oderisi,
> L'onor d'Agobbio et l'onor di quell'arte
> Ch'*alluminare* è chiamata in Parisi ?
> Frate, diss'egli più ridon le carte
> The pennelleggia Franco Bolognese :
> L'onore è tutto or suo, e mio in parte.
> Ben non sare'io stato si cortese
> Mentre ch'io vissi, per lo gran disio
> Dell'eccellenza ove mio core intese.

Cet Oderisi était un habile miniaturiste qui eut pour élève Franco de Bologne. Ces deux peintres se sont développés sans influence probable de Cimabue et de Giotto. Nous trouvons encore, vers 1403, à Gubbio, un Ottaviano, dit Martino Nelli, mort en 1444 et probablement élève de Gentile di Fabriano, de la manière duquel il se rapproche.

Vers 1365 on signale à Fabriano un certain Allegretto Nuzi ou Gritto, dont les œuvres ont à côté de la raideur de l'époque une grande douceur ; il forma un élève, Gentile da Fabriano, dont la peinture peut se comparer à celle de Fra Angelico, mais à laquelle elle est supérieure par la plus grande ampleur de composition, comme par le caractère d'individualité plus grande pour la représentation des personnages isolés. Les peintures de ce maître faisaient

l'admiration de Michel-Ange. La galerie Brera de Milan, ainsi que celles des Offices à Florence renferment des chefs-d'œuvre de ce peintre. Il compte parmi ses élèves Jean Bélin que nous retrouverons à Venise et Benedetto Bonfigli, également élève de l'école de Pérouse.

Enfin à Urbino, la peinture était également cultivée à cette époque ancienne, et il y est question des frères Laurent et Jacob de St.-Sévérin desquels il existe des peintures à Fabriano et à Urbino; elles montrent une grande douceur d'expression et un sentiment de mouvement remarquable pour l'époque. Nous traiterons de Raphaël et de son père Giovanni Santi à propos des écoles ombrienne et romaine.

ÉCOLE DE L'OMBRIE

La haute vallée du Tibre qui porte le nom d'Ombrie s'est trouvée, par sa position même, en dehors du grand mouvement commercial des républiques lombarde, gênoise, florentine ou vénitienne. La tranquille abondance qui règne dans cette contrée, les nombreux contre-forts des Apennins qui s'avancent dans la plaine et y forment autant de promontoires séparés par de petites vallées riantes et fertiles, y ont développé la vie contemplative. Ces retraites charmantes ont tenté les anachorètes et les moines rêveurs; c'est là que St. François s'est fixé, c'est là que la dévotion appelait de nombreux pèlerins qui venaient déposer leurs offrandes au pieds des autels. Les moines attachés au sanctuaire du saint appelèrent les peintres pour le décorer dignement. Cimabue et le Giotto accoururent et décorèrent nombre de chapelles. Ils formèrent dans l'Ombrie des élèves comme partout ailleurs en Italie et c'est à l'un d'eux que

nous attibuons la tête de sainte, cataloguée sous le nº 3828. Mais antérieurement à ces maîtres, ces vallées encaissées avaient vu se multiplier les retraites monacales et toutes avaient été couvertes de peintures, dont de nombreux échantillons subsistent encore; on y sent l'influence de l'école de Sienne, mélangée de quelque chose de byzantin. Les environs de Spoleto, de Pérouse, de Spello, etc., en fournissent de nombreux exemples. Les figures sont raides et les traits immobiles, mais la tonalité en est harmonieuse, et les couleurs ont conservé leur fraîcheur à travers les siècles.

Les écoles de l'Ombrie se sont développées dans le sens du sentiment divin, dépouillé des préoccupations terrestres, et malgré la venue momentanée de Justus de Gand, de Benozzo Gozzoli, de Pierre della Francesca et de Luca Signorelli, cette direction a été constante et les peintres de l'Ombrie, tout en améliorant leur dessin ou leurs compositions, sont toujoures restés fidèles à leurs tendances spiritualistes comme le prouvent les maîtres les plus réputés de ces écoles : NICOLAS DE FOLIGNO appelé ordinairement NICOLAS ALUNNO, PIETRO VANUCCI DELLA PIEVE, appelé le PÉRUGIN, le PINTURICCHIO, GIOVANNI SANTI, le père de Raphaël, et le SPAGNA.

NICOLAS ALUNNO DE FOLIGNO (opérant en 1458 jusqu'à 1499) travailla de concert avec son compatriote PIER ANTONIO ; tous deux paraissent avoir subi l'influence de Benozzo Gozzoli. Ils ont ajouté, surtout l'Alunno, à l'expression angélique des personnages de Benozzo quelques sentiments plus personnels qui se font sentir dans l'amour maternel de la Vierge pour son divin fils et dans la vénération qu'expriment les saints et les anges envers la madone. L'Alunno dessine correctement, c'est lui qui introduisit dans l'école ombrienne l'emploi des raccourcis ; mais ces efforts se font sentir par une certaine maladresse dans les mouvements du corps

humain et son coloris est loin d'être harmonieux. Il s'y montre l'imitateur de l'école de Sienne contemporaine. Le ton fondamental de ses peintures est brun foncé, les chairs couleur orange avec des ombres verdâtres ; ce peintre joue plutôt le rôle d'un précurseur que celui d'un maître. Ses œuvres principales se voient à Foligno sa patrie, à Diruta, dans le dôme d'Assise, dans les galeries de Bréra à Milan, de l'Académie de Pérouse, du prince Colonna à Rome, de Bologne, Paris, Berlin, Carlsruhe, Londres, Oxford, Pétersbourg, etc.

Benedetto Bonfigli occupe par rapport à Pier della Francesca le même poste que l'Alunno par rapport à Benozzo. Bonfigli a laissé des œuvres nombreuses tant à Pérouse qu'à Diruta, dans lesquelles l'influence des maîtres de passage à Pérouse se fait alternativement sentir. Au moment où l'Alunno et Bonfigli né environ en 1420, mort après 1496, excitaient l'enthousiasme de leurs compatriotes, il se formait sous leur direction deux peintres dont le renom devait franchir les étroites limites de leur patrie ; nous avons nommé le Pérugin et Pinturicchio.

Pietro Vanuccti della Pieve (1446-1524) est plus connu sous le nom de Pietro Perugino qui lui fut donné à cause de l'école qu'il fonda vers 1495 à Perugia (Pérouse). On ne connaît pas exactement ses débuts, il est certain toutefois que l'Alunno ne fut pas sans influence sur lui. A l'âge de 25 ans il se rendit à Florence pour y parfaire ses études, il y fréquenta l'école d'Andrea del Verocchio et s'y trouva probablement en rapport avec Léonard de Vinci et Lorenzo de Credi, puis il continua ses voyages comme les artistes d'alors avaient coutume de le faire et s'arrêta en diverses villes et entre autres à Rome où il séjourna longtemps. Ces voyages et les rapports qu'il eut avec les artistes éminents de son époque, durant cette absence de sa patrie qui dura

vingt-quatre ans, expliquent les manières diverses que l'on remarque dans ses peintures. Ce fut l'école de Florence qui l'éloigna le plus, momentanément il est vrai, de l'idéalisme ombrien. Cette période, à en juger d'après ses œuvres, paraît avoir duré cinq ans (1475-1480) ; parmi les peintures les plus frappantes on remarque celles qu'il exécuta vers 1480 à Rome dans la chapelle Sixtine, peintures dont une partie fut détruite pour faire place au jugement dernier de Michel-Ange. La période la plus brillante de sa carrière d'artiste commence après cette époque. Fort de ce qu'il avait appris dans ses voyages, conscient du sentiment inné et naturel qui lui est propre, il développe ses conceptions avec tous les moyens que l'étude et l'imagination mettent à son service. Sa personnalité se dessine dans ses œuvres et l'enthousiasme de la foi anime les figures des saints, des apôtres et du peuple qui adorent le Christ et la Madone. L'intensité des expressions qu'il fixa, pour ainsi dire, dans cette période de son existence, fut telle que lui-même ne put ni concevoir, ni exprimer rien de plus sublime pour chacun des cas particuliers où ils figurèrent dans ses compositions. D'où il suit également que ses tableaux postérieurs reproduisant souvent des mêmes types, il paraît se copier lui-même.

Le musée de Lyon contient une ascension du Christ qui remonte à cette époque, et le musée Pitti à Florence, une descente de croix portant la date de 1495, où la douleur est rendue avec une intensité égale à la foi qu'exprime le tableau de Lyon. Je passe de nombreux tableaux, mais il convient encore de citer les peintures du Cambio de Pérouse qui donnent la mesure de la puissance du Pérugin : Au centre il a représenté des scènes tirées de la Bible, puis des sybilles et des prophètes, des grands hommes de la république, et au-dessus des figures allégoriques des vertus. Le plafond

est décoré d'arabesques ravissantes entourant Apollon et les divinités correspondant aux sept planètes ; dans les bordures qui divisent les diverses compositions, l'artiste a peint son propre portrait. Toute cette décoration se tient d'une manière magistrale et présente un effet rarement obtenu dans la peinture à fresque ; cependant cette œuvre dans son exécution laisse reconnaître des mains étrangères, celles de ses élèves dont il se faisait aider comme c'était la coutume d'alors.

L'école qu'il avait ouverte à Pérouse en 1495 était très-fréquentée, et entraîné soit par l'amour du gain soit par les nombreuses commandes qui affluaient de toutes parts, son atelier devint rapidement une fabrique de tableaux dont ses élèves étaient les ouvriers. Tous les petits tableaux à partir de cette époque portent l'empreinte de la hâte avec laquelle ils sont faits et dans beaucoup d'entre eux il n'y a que la composition et la date qui soient du maître ; les peintures de Città della Pieve rentrent dans cette catégorie.

Parmi les élèves qui sortirent de l'atelier du Pérugin, notons : Raphael, le Spagna, Jacopo Siculo, Eusebio de San Giorgio, Giannicola (Manni) etc. . . . Le Pinturicchio et l'Ingegno que l'on indique souvent comme ses élèves, sont bien plutôt les compagnons de ses travaux.

Pinturicchio était l'élève et l'ami de Bonfigli qui, à la suite d'un voyage à Rome fait en commun, intervertit les rôles et de maître devint élève, comme cela eut lieu plus tard entre Timoteo Viti et Raphaël. Le musée de Pérouse renferme huit peintures faussement attribuées à Victor Pisano, et qui marquent au contraire à côté du faire de Bonfigli la présence d'une main étrangère que MM. Crowe et Cavalcasella reconnaissent pour être celles de Fiorenzo di Lorenzo, qui est ainsi désigné comme un autre élève de Bonfigli ; le maître et l'élève s'y font remarquer par une

fraîcheur et une vie, un dessin fin et serré qui font sentir le nu sous les vêtements par le jet simple des draperies. Le coloris est vif, mais n'exclut pas la dégradation, et la tonalité générale sert de trait d'union entre celle de l'Alunno et celle du Pinturicchio, qui eut le bonheur de profiter des conseils de Raphaël pour se perfectionner.

Bernardino di Betto (1456-1513) appelé vulgairement le Pinturicchio nous montre un talent beaucoup plus complet que celui du Pérugin, il est la plus haute expression de la peinture de l'école ombrienne. Ses œuvres renferment des recherches de caractères particuliers pour chacun des personnages qu'il a représentés, qui, unie à un dessin plus serré que celui de Vanucci en aurait fait un peintre hors ligne si sa facilité ne l'eût entraîné à une production exagérée en vue du gain. Le Pinturicchio apparaît en 1484 dans la chapelle Sixtine travaillant comme aide du Pérugin ; il travailla ensuite isolément dans la décoration du Vatican et du château St.-Ange par suite des commandes d'Innocent VIII et d'Alexandre VI. De toutes ces peintures celles de l'appartement Borgia sont les seules qui subsistent. Son chef-d'œuvre qui consiste dans la décoration de la première chapelle à droite de l'église de Ara-Cœli à Rome remonte également à cette époque ; il en a puisé le sujet dans la vie de St. Bernardin, de Sienne, et a figuré au plafond les quatre évangélistes. Enfin on peut étudier à l'Académie de Pérouse une composition importante dans laquelle on est frappé de retrouver le sentiment de l'Alunno rendu vivant par le dessin et le coloris du Pinturicchio.

Nous passons sous silence un grand nombre de ses œuvres, mais avant de quitter ce maître, citons encore les peintures qu'il exécuta dans la bibliothèque du dôme de Sienne et dans la composition desquelles il fut aidé par le jeune Raphaël ; nous avons vu à propos de l'école de Sienne

page 75 que, pendant ce séjour dans cette ville, il y forma de nombreux élèves.

André Alovigi, florissant de 1484 jusqu'en 1505, surnommé l'Incegno, paraît avoir été un élève de l'Alunno, et ses peintures, conservées du reste en petit nombre, montrent des formes trop accentuées et des ombres trop foncées, unies à une douceur d'expression dans ses Madones, qui rapprochent sa manière de celle du Pérugin. L'Ingegno ne paraît pas, du reste, avoir pratiqué longtemps la peinture; il l'abandonna pour s'adonner avec zèle à l'administration de sa patrie.

Parmi les élèves du Pérugin se trouve un Espagnol, Giovanni surnommé le Spagna, talent original que la jalousie des habitants de Pérouse força à s'établir à Spoleto, dont il fut nommé bourgeois, et où il reçut en mariage une fille d'une noble maison. Le Spagna a exécuté de nombreuses peintures dans toute l'Ombrie, on peut les étudier à Ste-Marie des Anges, à Assise dans l'église de St.-François où il a décoré la chapelle de St.-Étienne, enfin le musée de Spoleto renferme une madone où il a figuré la Vierge tenant sur ses genoux l'enfant Jésus debout, une boule dans une main. La madone est entourée de St. Marc et St. François sur la gauche, et de Ste. Catherine et de St. Augustin sur la droite. Tout en conservant dans l'arrangement et la composition quelque chose du Pérugin, il a su donner au sentiment de l'amour maternel de la Vierge un caractère touchant de noblesse et de beauté; les saints qui l'entourent sont animés d'une vie et d'une dévotion qui rappellent les saints de Fra Bartolomeo; son dessin n'exclut pas un modelé délicat et la couleur elle-même présente une harmonie de tonalités que l'on rencontre rarement dans les œuvres de son maître.

Le Spagna a décoré encore de nombreuses chapelles dans



Nº 3838.

les couvents des environs de Spoleto, entre autres à Pie di Lugo, à St-Jacob, etc..., toutes ces œuvres, exécutées entre 1500 et 1526, font preuve d'une suavité étonnante d'expression et de conception. Son talent découle bien de celui du Pérugin, qu'il a développé, sans s'être toutefois élevé à la hauteur de celui de Raphaël.

Tant que le Spagna est resté fidèle à ses tendances, tant qu'il a cherché uniquement à se perfectionner, il a progressé; mais quand, ébloui par la splendeur de Raphaël, il a voulu s'approprier la manière de ce dernier, d'inventeur qu'il était, il est devenu imitateur et a perdu pour ainsi dire toutes ses qualités propres. C'est ce dont on peut se rendre compte en comparant sa madone du Musée de Spoleto avec les peintures qu'il a exécutées à la Maglana près de Rome ; ses fresques du rendez-vous de chasse de Jules II sont pauvres de composition, maigres de formes et de dessin et d'un coloris devenu criard.

Le Spagna eut pour élève et compagnon dans ses travaux Jacopo Siculo (de Sicile) qui décora de peintures à fresque le baptistère du dôme de Spoleto. Ces compositions, tout en présentant un dessin moins arrêté, sont cependant dignes d'attention, et on ne peut manquer d'admirer son *Adoration des Mages* et sa *Pêche miraculeuse*, dans laquelle l'influence raphaëlesque est évidente.

Le St. Augustin catalogué sous le n° 3838 pourrait bien être de sa main.

Sans nous occuper des autres élèves du Pérugin, jetons un coup d'œil sur Giovanni Santi, ce qui nous amènera naturellement à parler de son fils Raphaël, le plus grand peintre que l'art chrétien ait produit.

Giovanni Santi, peintre et poète, est né à Urbino quelques années avant 1446 et mort en 1494; autant que l'on peut en juger par l'étude de ses tableaux, il dut avoir plus de rapports avec Mantegna par Pier della Francesca et

Melozzo da Forli son ami, qu'avec le Pérugin dont il n'étudia les œuvres que quand son propre talent était déjà formé. Dans les peintures qu'il exécuta à St.-Dominique de Cagli, on remarque un dessin dur et sec, un manque de demi-teintes, et en revanche un excès d'ombres portées. Son coloris qui présente l'exactitude de celui de Mantegna se distingue par des tons froids, des demi-tons gris, des ombres rougeâtres et des lumières trop blanches; les draperies sont soignées et laissent sentir le nu, mais les plis en sont cassés et parfois mesquins. Dans ses œuvres postérieures et surtout dans celles où il employait le procédé à l'huile, d'invention ou plutôt d'importation nouvelle en Italie, cette raideur qui caractérise ses premiers ouvrages disparaît en grande partie, et on y trouve en germe, des qualités qui seront développées par son fils Raphaël.

C'est dans l'amour que Maria Ciarla, sa femme, ressentait pour le jeune enfant, dont un frère aîné était mort en 1485, dans ce groupe charmant de l'enfant nu jouant sur les genoux de sa mère, retracé d'après nature sur les murs de son atelier où on le voit encore, que Giovanni Santi puisa l'inspiration de ses madones. La tendresse de l'amour maternel ainsi que le bonheur inconscient et insouciant de l'enfant, tel est le motif des Vierges qu'il a représentées ; l'enfant Jésus porte, comme son propre fils, un collier de corail passé au cou, et les donateurs et leur famille adorent ce groupe que les saints et les chérubins entourent, et au-dessus duquel les anges entonnent leur concert divin.

ÉCOLE ROMAINE

Nous avons vu au début de cette étude, Rome la ville éternelle, dominatrice du monde entier connu des Anciens, attirer dans son enceinte les artistes de toutes les nations qu'elle avait vaincues ; nous avons vu s'introduire de la sorte à Rome les arts étrusques, égyptiens et grecs; mais si les anciens Romains s'entouraient des chefs-d'œuvre des temps passés, c'était plus par faste que par un goût éclairé, aussi les hommes libres n'exercèrent-ils jamais la profession d'artistes : sculpteurs, graveurs ou peintres.

Il était réservé au christianisme de réhabiliter ces arts. Aussi voyons-nous dès l'origine les moines s'occuper de peinture, les papes protéger ces arts, non pas au point de vue du beau idéal, mais bien à un point de vue utilitaire, celui de la propagation de la foi par des images, surtout pour les populations ignorantes ou idolâtres ; mais si dans l'origine l'étude et la représentation du nu étaient une hérésie prohibée par l'église, le Giotto dès le XIIIme siècle ne les regardait plus comme telles, et les artistes marchant sur ses traces, loin d'être proscrits, furent encouragés par les papes, qui se montrèrent promoteurs, sinon de la liberté de penser et de foi, au moins des lettres, des sciences et des arts, en tant qu'ils n'attaquaient pas la puissance spirituelle de la papauté. C'est ainsi que les papes, au Xme siècle, firent exécuter de nombreuses mosaïques dans les églises de Rome ; au XIIIme siècle, Boniface VIII appela le Giotto à Rome ; Innocent VII rouvre l'université ; Eugène IV fait venir Masaccio ; Nicolas V le moine-peintre Angelico de Fiesole; il fait rechercher en outre les manuscrits grecs anciens qu'il fait traduire en latin ; enfin Jules II et

Léon X couronnent ces traditions en accordant une protection large et féconde aux plus grands génies de la renaissance. Grâce à eux, Michel-Ange et Raphaël, et toute la pléiade d'artistes, leurs contemporains ou leurs successeurs immédiats, ont produit les chefs-d'œuvre qui ont fait de la Rome chrétienne ce qu'elle était autrefois à l'apogée de sa puissance : la plus grande merveille du monde.

Cet élan fut arrêté par la Réformation qui détourna toutes les forces vives de la papauté, du culte de l'antique, des beaux-arts et des lettres. Les luttes politiques et religieuses succédèrent à la recherche de la beauté idéale que des papes enthousiastes poursuivaient en entraînant les artistes par leur exemple ; mais cet élan avait été si puissant que l'arrêt n'en fut pas aussi absolu à Rome que dans d'autres contrées, en Allemagne par exemple ; nous nous réservons de revenir plus loin sur les conséquences désastreuses pour les beaux-arts qu'eut la réforme de Luther et celle de Calvin.

Nous avons déjà passé en revue la plupart des grands peintres de l'époque qui nous occupe, nous les avons vus travailler à Rome, il nous reste à retracer le rôle de Raphaël et de ses élèves. C'est à ce groupe compact que l'on a donné le nom d'*école romaine*, quoiqu'il ne se trouve pas ici de progrès lents et suivis, de tradition constante amenant une succession de grands maîtres comme nous l'avons vu se produire dans les écoles que nous avons rapidement étudiées précédemment.

Raphaël est né en 1483, il n'avait que 11 ans à la mort de son père Giovanni Santi, et l'influence directe paternelle a dû être, par conséquent, bien faible chez lui. Placé par son oncle Bartolomeo qui, nous l'avons vu, représente la lutte de l'art religieux et mystique avec la tendance du retour à l'art antique, les premières peintures de Raphaël

se ressentent de cette influence; mais cet enfant fit de si rapides progrès qu'il existe de lui des peintures exécutées dès l'âge de 14 ans; M. Carlo Possenti à Rome possède une madone provenant de la galerie du cardinal Fesch, sur le bord du manteau de laquelle on voit inscrit cette date, accompagnant les initiales du jeune peintre; Lunghena en cite une autre appartenant au prince Galitzin, et exécutée un an plus tard en 1498. Raphaël y figura un Christ avec la Madeleine, St. Jérôme et St. Jean, dont le dessin devait être du Pérugin et la peinture de Raphaël au moins pour ce qui concerne le St. Jean et la Madeleine. Il ne tarda pas à composer lui-même, et c'est un de ses premiers tableaux, datant de l'an 1500, que possède le Musée de Berlin; il représente une madone lisant dans un livre sur lequel l'enfant Jésus plonge ses regards; la vierge est bien traitée, tandis que l'enfant fait voir encore une certaine raideur. A cette même époque se rapporte les *St. Georges* et *St. Michel* des musées du Louvre et le *Songe d'un chevalier* du British Museum.

En automne de l'année 1504, Raphaël se rendit à Florence; il y arriva au moment où l'école florentine était dans toute sa splendeur; c'est en présence du concours de tant d'artistes renommés que le génie de Raphaël dut voir s'ouvrir devant lui la voie qui devait le mener à la gloire immortelle. Ses vues s'élargissent, il abandonne la tradition étroite de l'école ombrienne, et il entrevoit la vérité formulée par Platon : « *Le beau est la splendeur du vrai.* » A partir de cette époque la douceur et la grâce font place à la beauté et à la vie manifestées par le libre développement de la forme dans les limites du sentiment de la pureté et de la foi.

La madone du *grand duc* exposée au palais Pitti à Florence se rapporte à cette époque; Raphaël cependant ne

séjourna que fort peu à Florence, car dès 1505 nous le voyons occupé de nouveau à Pérouse.

C'est dans son voyage de retour de Florence à Pérouse, qu'il convient de placer l'exécution d'un Christ en croix avec saint Jean et la Madeleine, pour le monastère de San Casciano et qui, des héritiers de la famille Moggi auxquels les nonnes en firent cadeau en 1806, est passé en ma possession.

Les poses de St. Jean et de la Madeleine se retrouveront plus tard dans le *Sposalizio* de Milan, tandis que le Christ fait voir une science anatomique et une recherche du vrai que n'ont jamais présentée les peintures du Pérugin. Le paysage est traité comme dans ses tableaux de la seconde manière, il figure une vallée dans le fond de laquelle on voit un monastère, peut-être celui de San Casciano; le ciel limpide et pur est à peine voilé par quelques légers nuages.

A Pérouse Raphaël exécuta une madone pour le monastère de St.-Antoine de Padoue, un tableau d'autel pour l'église des Servites, la *pietà* de Brescia, ainsi qu'une peinture à fresque importante dans le couvent de St.-Sévère, peinture terminée en 1521 par le Pérugin après la mort de son élève; après avoir achevé ces diverses œuvres, soit en 1506, Raphaël retourne à Florence où, sauf de courtes absences à Bologne, à Urbino et à Pérouse, il séjourna jusqu'en 1508. Il exécuta pendant cette période de nombreuses madones et des saintes destinées plus spécialement au culte des familles, ainsi que quatre autres grandes compositions ou tableaux d'autel. C'est alors que se placent: *la madone au vert* de la galerie de Vienne, celle *au chardonneret* de la Tribune des Offices à Florence, *la belle jardinière*, au Louvre, *la madone della tenda* à Munich, *la madone* du palais Colonne, *la madone à l'œillet* (perdue actuellement, mais dont il existe une copie faite par le

Sassoferato), *la Ste Catherine* de la galerie nationale de Londres, *deux saintes familles* dont l'une est à Munich et l'autre à l'Ermitage de St.-Pétersbourg, *une madone* (esquisse) qui rappelle un motif de Léonard de Vinci à l'Escurial, *la madone de Pescia* dite *au baldaquin* dans la galerie Pitti à Florence, le *St. George* de l'Ermitage, et enfin la *mise au tombeau* de l'église de St.-François de Pérouse, actuellement à la galerie Borghèse à Rome.

C'est vers la fin de ce second séjour à Florence, soit vers 1508, qu'il convient de rapporter la *repliqua* de la *madone au Chardonneret,* exécutée pour les moines de Valombreuse, près de Florence, tableau que possède M. Gustave Revilliod, à Genève. Cette répétition n'est pas une simple reproduction, c'est un second tableau, une seconde interprétation de l'idée première du peintre d'Urbin. Il s'y montre entièrement affranchi des traditions d'école, tant dans son dessin que dans la couleur. L'enfant Jésus a la tête plus petite que dans le tableau de Florence, et le modelé de ce jeune corps fait songer au Corrège, tandis que les lignes fermes de la madone et du petit saint Jean nous rapprochent de Léonard, l'harmonie de coloration enfin provenant de la tonalité puissante des vêtements de la Vierge sont une preuve de l'influence que Fra Bartolomeo avait eu sur lui : il avait fait connaissance du peintre de Saint Marc pendant l'intervalle qui sépare l'exécution de ces deux tableaux, semblables comme exécution.

Cette madone résume en quelque sorte les progrès du peintre d'Urbino jusqu'en 1508, et c'est à lui que peuvent s'appliquer les paroles de Rodolphe Töpffer : « *Le beau de l'art procède absolument et uniquement de la pensée humaine affranchie de toute autre servitude que de celle de se manifester au moyen de la représentation des objets naturels.* »

Raphaël, dans la madone de M. Revilliod, dépasse les maîtres florentins comme auparavant il avait dépassé son maître de Pérouse ; encore un pas de plus et il nous donnera l'expression la plus élevée de l'art des temps modernes. C'est cette nouvelle et dernière phase de son talent que nous étudierons à Rome.

Quand le pape Jules II della Rovere succéda sur le trône pontifical à Alexandre VI (Borgia), il refusa d'occuper les appartements souillés par les orgies de son prédécesseur et choisit l'étage supérieur du Vatican pour sa demeure. Les chambres qui composent cet appartement avaient été décorées en partie par Pier della Francesca, Luca Signorelli, le Sodoma et le Pérugin. Jules II, à l'instigation du Bramante, fit venir Raphaël pour en compléter l'ornementation ; il fut chargé d'exécuter des peintures sur les parois de la chambre où le chef de la chrétienté signait les ordres qui réglaient dans le monde entier la marche du troupeau chrétien.

Le peintre choisit pour les quatre parois : la *Théologie*, la *Philosophie*, la *Poésie* et la *Jurisprudence*, et, par l'interprétation de ces sujets, il nous donne un tableau complet de la largeur d'idées qui régnait alors à Rome, à la cour des papes. Nous ne saurions mieux décrire que ne l'ont fait MM. Louis et René Ménard, la splendeur de ces décorations, aussi les citons-nous textuellement : « La composition de la *Théologie*, plus connue sous le nom de la Dispute du saint Sacrement, se développe à la fois dans le ciel et sur la terre. Le Père éternel, tenant d'une main le globe du monde qu'il bénit de l'autre, éclaire la voûte céleste des rayons de sa gloire. Au-dessous est Jésus-Christ ayant à ses côtés la Vierge et St. Jean-Baptiste, et sur des nuages à sa droite St. Pierre, chef de l'Église, Adam, le père des hommes, St. Jean, l'apôtre aimé du Christ, David, chef de sa famille terrestre, et St. Étienne, premier martyr ; à gauche St. Paul, l'apôtre des nations, Abraham avec le couteau du sacrifice, St. Jacques, Moïse tenant les Tables de l'ancienne loi, et St. Laurent. Le Saint-Esprit descend sous forme de colombe, escorté de quatre chérubins portant les quatre Évangiles. Le milieu de la partie

inférieure, qui représente la terre, est occupé par un autel sur lequel repose le saint Sacrement et alentour sont réunis en concile les Pères et les grands docteurs de l'Église, parmi lesquels on remarque les figures du Dante et de Savonarole. A droite, un philosophe chrétien parle à un jeune païen, appuyé contre une balustrade ; à gauche, des hérétiques interprètent l'Écriture à leur façon et discourent entre eux, loin de l'autel.

« La *Théologie* est la dernière des œuvres de Raphaël où on trouve encore des traces du style archaïque ; la composition est symétrique, les groupes se correspondent avec une parfaite régularité ; mais, à la sérénité calme de la pensée, on sent qu'on est déjà bien loin du moyen âge. Dans une fresque de Taddeo Gaddi à Florence, la théologie est représentée par St. Thomas d'Aquin, entouré des docteurs célèbres, des Vertus théologales et d'autres figures allégoriques, et foulant sous ses pieds les hérétiques et les infidèles, Arius, Sabellius, Averroès. Il y a au Louvre une composition analogue de Benozzo Gozzoli. Raphaël place au plus haut du ciel non plus l'orthodoxie dans la personne de son plus fameux docteur, mais Dieu le Père, l'expression la plus large de la pensée religieuse. Les hérétiques et les infidèles ne sont plus des esclaves humiliés; non, ils s'égarent seulement hors de la voie commune, ils tournent le dos à l'assemblée, mais sur l'hérésie comme sur l'Église plane la colombe de l'Inspiration divine ; le Sauveur tend les bras même à ceux qui le méconnaissent, et sa charité embrasse tout le genre humain. Cette largeur d'idées fait autant d'honneur au peintre qui a conçu une pareille œuvre qu'au pontife qui l'a approuvée. Jules II fut transporté d'un tel enthousiasme qu'il fit aussitôt détruire toutes les autres peintures des appartements pour

les remplacer par de nouveaux ouvrages de Raphaël, qui ne put obtenir grâce que pour les fresques du Pérugin.

«Les deux divisions de la *Jurisprudence*, la *loi canonique* et *la loi civile*, sont représentées par deux compositions que sépare une croisée; d'un côté, Grégoire IX sous les traits de Jules II, entouré des princes de l'Église, remet les Décrétales à un avocat consistorial; de l'autre, Justinien donne les Pandectes à Tribonien. Les autres compositions, la Philosophie et la Poésie, appartiennent entièrement au monde païen. Comme pour sceller l'alliance du christianisme et de l'antiquité, en face des Pères de l'Église recevant la révélation de Dieu lui-même, Raphaël a réuni sous le portique les sages de l'ancienne Grèce découvrant la vérité par leur propre génie. Les deux grands maîtres de la philosophie, Platon et Aristote, occupent le centre du tableau; autour d'eux l'austère Zénon, Diogène qu'on reconnaît à son écuelle et à ses haillons, Socrate s'entretenant avec Alcibiade, Pythagore qui écrit au milieu d'un groupe attentif, Épicure, Arcésilas, Archimède sous les traits de Bramante, Zoroastre tenant le globe céleste, Euclide tenant le globe terrestre, sont groupés sur un escalier de marbre, sous l'arcade d'un édifice tracé par Bramante. Des figures de second plan, sous les traits desquelles on reconnaît Raphaël, le Pérugin son maître, son protecteur le duc d'Urbin, terminent cette splendide composition où toute la sagesse de l'antiquité est mise en scène.

«Enfin, dans la quatrième composition, la Poésie, l'antiquité donne la main à la Renaissance : au-dessus d'Apollon et des Muses réunies sur le Parnasse, Virgile montre la route à Dante, l'Arioste est auprès d'Homère. Par un légitime orgueil, Raphaël s'est représenté lui-même à la place que la postérité devait lui attribuer dans le panthéon de l'art; il s'est mis à côté de Virgile.

« Dans la chambre suivante, du vivant de Jules II, Raphaël a représenté *Héliodore chassé du temple* et le *miracle de Bolsène.* Les six grandes compositions qui précèdent servent à glorifier par des portraits ou par des allusions plus directes le pape della Rovere mort en 1513 ; le reste de ces appartements fut couvert néanmoins de peintures, ce ne fut plus Jules II, mais son successeur Léon X que le peintre dut avoir en vue dans sa composition. Elles ont toutes trait aux différents papes du nom de Léon qui occupèrent successivement le trône de St.-Pierre.

« Jean de Médicis, préconisé sous le nom de Léon X, avait été fait prisonnier à Ravenne un an avant son avénement, c'est en mémoire de sa délivrance que Raphaël composa et peignit celle de l'apôtre St. Pierre; *Attila arrêté à la tête de son armée* par les représentations de Léon Ier, c'est Léon X chassant d'Italie Louis XII. Puis viennent dans la chambre suivante l'*incendie de la cité Léonine* arrêté par le signe de la croix de Léon IV depuis la fenêtre de son palais ; la victoire d'Ostie remportée par ce même Léon IV sur les Sarrasins ; le serment que Léon III fait devant Charlemagne pour se laver des accusations que ses ennemis avaient fait peser sur lui ; enfin le *couronnement de Charlemagne* par Léon III, premier acte solennel d'investiture par lequel les papes affirment un pouvoir supérieur aux peuples et aux rois.

« Dans la salle de Constantin, Raphaël a représenté l'*apparition miraculeuse de la croix*, la *bataille contre Maxence* au pont Milvius, le *baptême de Constantin*, et *le don que cet empereur fait de Rome au pape.* »

« Toutes les peintures de ces chambres sont complétées par la décoration des voûtes et des soubassements, toutes mériteraient d'être étudiées en détail, mais nous ne saurions nous y laisser entraîner. Les personnes désireuses de con-

naître plus à fond l'œuvre de Raphaël pourront consulter les ouvrages spéciaux de Vasari, de Passavant, de Quatremère de Quincy annoté par Lunghena, de Pongileone, etc.., ou bien lire simplement les résumés de Charles Blanc, de L. et R. Ménard, de Rosini ou encore de Kugler. Qu'il nous suffise d'appeler plus particulièrement l'attention sur la scène d'Héliodore chassé du temple, et sur celle de l'incendie de la cité Léonine, pour lesquels on pourrait établir un parallèle avec les compositions des fameux cartons deMichel-Ange et de Léonard de Vinci, tandis que la puissance de coloris du miracle de Bolsène fait songer aux Vénitiens, et les effets de clair obscur et de lumière de la délivrance de St. Pierre se montrent dignes de Rembrandt qui n'apparut qu'un siècle plus tard. »

Ces travaux, importants sans doute, ne représentent cependant qu'une faible partie de ceux dont Raphaël était chargé à Rome, aussi n'aurait-il pu y suffire si, dès l'origine de son arrivée à Rome, il ne se fût groupé autour du jeune maître toute une phalange d'artistes, parmi lesquels plus d'un eût pu aspirer au rôle de maître et travailler pour son propre compte. Mais tel était l'ascendant que le Sanzio exerçait, telle était sa douceur, son affabilité et l'élévation de son talent, que tous aimèrent mieux abdiquer devant cette incarnation du génie et de la beauté, et contribuer à la gloire de leur cher maître, que de songer à leurs profits personnels. Ils vivaient en famille, tous puisaient dans la bourse du maître, l'un d'eux, Penni était chargé des approvisionnements, d'où son surnom de Fattore ; mais à peine la mort du chef fut-elle survenue que toutes ces forces se débandèrent et ce faisceau si compact se délia, perdant toute sa force.

Jules Romain, Perino del Vaga, Penni, Pinturicchio, Polydore de Caravage, Andrea Sabattini de Salerne,

le BAGNACAVALLO, le SPAGNA, JEAN D'UDINE, et enfin le graveur MARC-ANTOINE RAIMONDI, tels sont les plus importants de ses condisciples ou de ses élèves, et les historiens de Raphaël que nous avons cités plus haut assignent avec une quasi-certitude la part qui revient à chacun d'eux dans l'exécution ou la composition des œuvres principales ou secondaires du maître.

Raphaël, pendant les douze ans de son séjour à Rome, composa en outre toute une série de cartons, actuellement dans la galerie d'Hamptoncourt près de Londres, cartons destinés à être reproduits, dans les Flandres, en tapisseries qui sont exposées dans une longue galerie du Vatican. Il fit encore cette quantité de peintures à l'huile qui sont dispersées dans les principaux musées de l'Europe ; il décora les coupoles du second étage de portiques, qui entourent la cour intérieure du Vatican. Les murs et les piliers supportant ces coupoles furent couverts d'arabesques délicieuses entremêlées d'oiseaux, d'animaux de toutes sortes, de fleurs et de fruits, et dont le type avait été découvert, du temps de Raphaël, dans les thermes de Titus, et pour lesquels il employa Jean d'Udine qui savait par cœur toutes les bêtes de la ménagerie du pape. Les coupoles elles-mêmes portent des scènes de l'Ecriture sainte, on y voit : la création du monde, celle de l'homme, le premier péché, *l'expulsion du paradis*, *l'histoire de Noë*, *celle d'Abraham et de Loth*, *d'Isaac*, *de Jacob*, *Joseph*, *Moïse*, *Josué*, *David* et *Salomon*. Les scènes tirées du Nouveau Testament ont été exécutées, toujours sur les dessins de Raphaël, par des artistes secondaires. Citons encore la décoration de la chambre de bain du cardinal Bibiena, *les peintures de la Maglana*, ce rendez-vous de chasse de Jules II dont nous avons fait mention à propos du Spagna, *les sybilles de Ste-Marie de la Paix*, etc.., enfin cette innombrable quantité de madones parmi

lesquelles les plus justement célèbres sont : la *Vierge à la chaise* de Florence et la *Vierge à la Perle*, du musée de Madrid ; puis de plus grandes compositions telles que la *sainte famille* du Louvre peinte pour François Ier, la *Visitation* du musée de Madrid, la *Vierge au donataire* (madone de Foligno) au Vatican, la *Vierge au poisson* à Madrid, celle de *St-Sixte* à Dresde, enfin pour couronner son œuvre, la *Transfiguration.*

C'est le dernier des tableaux de Raphaël, son dernier et le plus beau de tous, celui qui couronne sa vie d'artiste : il s'y montre aussi grand que dans les autres au point de vue de la composition, du dessin et de l'harmonie, mais il y résume en outre tout son génie de poète et de chrétien. Pour le comprendre il est inutile d'avoir recours aux livres inspirés. Ce qu'il y a figuré en caractères indélébiles et éternels, c'est l'impuissance des hommes, leur désolation, leur misère, quand même ils sont des croyants, des apôtres. Il nous montre quelle distance sépare l'humanité, de la splendeur des cieux et de la gloire du Christ, unique source de consolation, de salut et de délivrance du mal.

Raphaël, en développant et complétant l'idéal de la *vierge-mère* trouvée par son père, s'était élevé au-dessus des Grecs par l'apothéose de la famille ; il les dépasse encore plus par sa dernière conception. C'est là que l'on voit exprimée au plus haut degré cette science des types pour lesquels, s'appuyant avec constance sur la nature, il savait en écarter tout ce qui était superflu ou trop individuellement humain, il savait en un mot dégager l'idéal du réel. C'est là que l'on sent la puissance de sa pensée par laquelle, pour indiquer le mouvement et la vie, il a raisonné, non-seulement la forme, mais comme dit Mengs : « *Tous les plis de ses draperies, qui tous ont leur cause, soit dans le poids de l'étoffe, soit dans le mouvement des membres qui en sont couverts ;*

souvent ils indiquent la position de ces membres dans l'instant qui a précédé. »

Les nombreux dessins qui sont parvenus jusqu'à nous et dont une partie, reproduits par la photographie, se voient dans la salle de peinture, nous enseignent comment Raphaël s'approchait dans chaque cas particulier du type propre au personnage qu'il voulait représenter. Toutes ses figures si chastes, si saintes, et qui respirent la noblesse et l'inspiration ont été dessinées *nues*, avant de figurer dans leurs draperies sur ses tableaux; toutes ont été objet d'une étude approfondie faite sur l'homme ou sur la femme vivante. Une seule fois il s'écarta de ce principe et encore en ressentit-il comme un remord; ce fut pour sa Galathée de la Farnèsine: « J'ai suivi une certaine idée de beauté qui s'est formée dans mon esprit, écrit-il au comte Castiglione son ami. Cette idée a-t-elle en effet quelque mérite sous le rapport de l'art? je l'ignore et toutefois je m'efforce de la concevoir nettement et de la rendre. »

Tous les grands maîtres que nous avons étudiés à cette époque étonnante de la fin du cinquième siècle au commencement du XVIme siècle présentent des qualités supérieures et individuelles dont leurs œuvres portent l'empreinte. Raphaël seul est sublime, mort plus jeune que Léonard, Michel-Ange, le Corrège, etc..., il a réalisé par l'art tout ce que le christianisme contenait de plus pur. De même que Phidias avait trouvé une expression idéalisée des dieux du paganisme, de même Raphaël, par son génie de peintre et de poète a donné une forme sensible aux dogmes du salut que le Christ était venu apporter aux hommes. L'art arrivé à ce point culminant n'avait plus qu'à décroître. Raphaël mourut le 6 avril 1520 d'une fièvre pernicieuse contractée dans les fouilles qu'il dirigeait au palais des Césars; sa mort

fut un deuil public, on eut dit que l'art lui-même était mort.

Le maître n'eut que des élèves, à qui il ne put enseigner que sa manière sans pouvoir leur communiquer, comme le fit le Christ à ses apôtres, une étincelle de son génie divin. Parmi les élèves immédiats de Raphaël, Jules Romain est le plus important. Exécuteur testamentaire du maître et chargé par lui de terminer les tableaux que sa mort laissait inachevés, il séjourna à Rome pendant quatre ans après ce triste événement. Il se rendit ensuite à Mantoue où il se montra architecte et peintre de talent ; c'est pendant ce voyage qu'il décora probablement de peintures en *grafito* la façade du palais Aroni à Spoleto, en y figurant une longue frise de naïades et de tritons se jouant sur les ondes de la mer. Dans ses peintures de Mantoue, il ne tarda pas à se laisser entraîner par sa facilité, et sauf quelques peintures exécutées dans le palais vieux et au plafond du palais du Té, qui rappellent la tradition de son maître, Jules Romain ne fit que hâter la décadence. Parmi ses élèves le principal fut le Primatice dont nous avons déjà parlé à propos de Innocenzo da Imola et qui fut appelé par François Ier à Paris pour décorer le château de Fontainebleau.

Polydore de Caravage décora, de grafiti et de grisailles, diverses façades de palais telles que celle du palais Corsini, où il figura l'histoire de Niobé, ainsi que le kiosque du palais del Bufalo à Rome. Dans ses œuvres postérieures il s'attache au vrai en dehors du beau et devient commun ; cependant quelques-unes de ses toiles montrent l'influence de son maître, entre autres une scène de la fable de Psyché qui se voit au Louvre.

Timoteo della Vite conserva même sous l'influence de Raphaël quelque chose du mysticisme de l'école ombrienne

qui dégénère en un faire précieux quand il cherche à s'en débarrasser.

Le Bagnacavallo dut à l'influence de son premier maître le Francia, de se tenir éloigné du maniérisme ou des effets exagérés, recherchés par l'ensemble des élèves de Raphaël après sa mort.

Nous passons sous silence un grand nombre d'artistes sur lesquels l'influence de Raphaël se fait sentir, et qui, en tout autre temps, eussent attiré l'attention générale ; qu'il nous suffise d'indiquer en terminant que des étrangers, des peintres des Pays-Bas vinrent à Rome demander à Raphaël de les recevoir comme élèves, telle était l'attraction générale que son génie exerçait dans le monde des arts. Nous avons vu à propos du Francia, quelle étroite amitié les unissait, il en était de même du grand peintre et graveur de Nuremberg, Albert Durer, comme le prouvent, outre leurs lettres, les dessins que ces deux hommes éminents échangeaient en preuve de leur savoir et de leur estime réciproque.

ÉCOLE VÉNITIENNE

La peinture vénitienne se montre inférieure à la peinture florentine ou lombarde d'époque correspondante ; mais si la pureté du dessin, de la forme et de l'expression lui fait défaut en partie, elle fournit cependant un élément nouveau qui est la couleur. Nous verrons par la suite les causes probables de ce développement et nous en suivrons les phases principales.

Jusqu'au moment de l'introduction de la peinture à l'huile, cette tendance à la couleur ne pouvait se faire jour

sérieusement. La rapidité avec laquelle la fresque doit s'exécuter, ainsi que l'impossibilité d'y employer certaines couleurs végétales ou minérales, dût naturellement, dans cette voie, arrêter les peintres primitifs; l'emploi des couleurs à l'huile, d'après le procédé flamand fit faire un pas immense à l'art au point de vue décoratif. Les qualités elles-mêmes de la peinture à l'huile, c'est-à-dire la facile application des couleurs les plus variées et de toute provenance, ainsi que la possibilité de retouches successives et indéfinies pour ainsi dire, eurent pour conséquence de faire sombrer l'art contre deux écueils aussi funestes l'un que l'autre.

De nombreux artistes ont cru pouvoir se contenter de l'harmonie de brillantes couleurs, sans la pensée, et sont arrivés à la *décoration* ; les seconds, qui ont mis tous leurs soins, à obtenir un fini et un rendu répandus dans tous les détails les plus insignifiants de leurs compositions, sont arrivés au *trompe l'œil.* Les écoles italiennes ont sombré contre le premier de ces écueils, tout comme l'école hollandaise contre le second.

Lanzi, Philippe de Boni et Rosini citent aux environs de 1414, Grégoire Bono de Venise, appelé par Amédée VIII à Chambéry, pour lui faire faire son portrait, qui fut exécuté sur panneau; il est peu probable que le Bono retournât dans sa patrie, et l'histoire cesse d'en parler. Cependant Rigaud rapporte qu'il décora de peintures l'église de Ripaille et le château de Chambéry pour l'arrivée de l'empereur Sigismond qui y vint le 16 février 1416 pour ériger la Savoie en duché. Ce Bono ne saurait être confondu à cause des dates, avec son homonyme élève du Squarcione qui serait originaire de Bologne ou de Ferrare.

La chapelle des Macchabées, fondée par le cardinal Jean de Brogni sous le vocable de la sainte Vierge Marie fut adossée au mur méridional de la Cathédrale de St.-Pierre. L'acte de fondation émané du cardinal est du 23 mars

1406, et la bulle d'approbation de Benoit XIII est du 5 décembre 1407. Cette chapelle ainsi que l'église attenante était avant la réformation « *bien parce et aornee,* a dit Bonivard dans sa chronique, *dhabitz deglise, calices, reliquaires, chandelliers, paremens dautelz, ymages tableaulx et semblables, que leuangille a tout souffle bas.* » De toutes ces richesses et de toutes ces peintures, en ce qui concerne la chapelle il ne subsiste que les deux portes d'un retable d'autel et la peinture de la voûte de la tribune. Ces portes sont peintes des deux côtés; sur l'une d'elles le peintre a figuré, d'un côté l'adoration des Mages et de l'autre la pêche miraculeuse; les costumes des Mages et les ornements d'église sont ceux en usage depuis 1390 à 1420 et c'est bien dans cette limite que se placent ces peintures par la date de 1415 inscrite avec le nom du peintre Bono Grégoire de Venise (au dire de Rigaud) au-dessous de la pêche miraculeuse. Cette inscription est rendue illisible actuellement par le cadre qui en cache la moitié. Sauf le fond d'or et l'achitecture, le tableau de l'adoration des Mages est entièrement repeint; il n'en est heureusement pas de même de la pêche miraculeuse, car les figures des apôtres dont les têtes sont entourées d'auréoles ne présentent que peu de repeints, la figure du Christ l'est, au contraire, presque toute entièrement. Tous les personnages de cette composition sont expressifs, les mouvements montrent une raideur qui exclut l'idée de l'étude du nu, mais les plis dans les vêtements sont naturels. Le lieu choisi par le peintre pour cette scène, est le lac de Genève; on voit les pilotis qui fermaient le port, les deux pierres à Niton, la montée de Cologny, et des coteaux où les champs et les pâturages sont séparés par des haies et parsemés d'arbres. Sur le bord du lac des femmes lavent du linge, sur la rive un drapeau de cavalier, avec guidon aux armes de Savoie se dirige vers la poterne et des bourgeois de Genève, dans une prairie, s'exercent au tir de l'arbalète; au dernier plan, à partir de la gauche, on voit les Voirons, le Môle et le Salève, puis, tout au fond la chaîne du Mont-Blanc. Ce paysage malgré la dureté des tons est traité d'une manière réaliste, étonnante pour l'epoque.

Sur la seconde porte du retable on voit d'un côté un évêque présenté par St.-Pierre, à la madone, et de l'autre la délivrance de St.-Pierre. Cet évêque n'est autre que Jean de Brogni et dans l'angle du tableau, le peintre a figuré un suivant du cardinal qui porte son chapeau; la Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus et le siége sur lequel elle s'est assise est de style gothique flamboyant, les appuis du siége sont surmontés de statues d'anges; enfin l'évêque vêtu d'une dalmatique en velours broché d'or, aux rebords brodés, porte des gants au-dessus desquels on voit briller l'anneau pastoral. Tout le sujet s'enlève sur fond d'or arabesqué comme celui de l'adoration des Mages. La peinture qui nous occupe offre encore plus de repeints que cette dernière, car sauf les mains de celui qui porte les insignes du cardinal, le siége et le

fond, tout est repeint, tellement que ces deux tableaux paraissent être plus modernes que ceux des deux autres cotés. Sur l'autre côté de cette seconde porte, on voit St. Pierre délivré de la prison par l'ange, pendant que les gardiens sont endormis, c'est le morceau le mieux conservé. Le soldat agenouillé sur le premier plan, malgré la gaucherie de ses mouvements témoigne de l'effort que fait le peintre, pour s'éloigner du type d'immobilité que représente si bien St. Pierre emmené par l'ange. Les têtes sont sans expression sauf celle de ce soldat, les yeux grands, les bouches difformes, et cependant l'ange indique bien les mouvements de son corps par le pli de ses vêtements, il y a même dans le dessin des mains une tentative pour se rapprocher de la nature. La scène se passe dans une cour dont le fond est occupé par la prison, tandis qu'un des côtés est garni d'une galerie à la mode italienne, dont l'effet est juste et la perspective rationnelle. La proportion est de cinq têtes.

Toutes les figures qui n'ont point été repeintes sont circonscrites d'un trait noir. Ce trait parait avoir été rempli de teintes plates, et reprises dans chaque cas spécial par des tons plus foncés recouvrant les premières en partie. L'harmonie générale n'est pas désagréable, malgré un vernis jaunâtre qui a été passé postérieurement sur les quatre sujets.

La technique que montrent ces peintures, fait reconnaître la main d'un artiste inspiré par l'étude des mosaïques et par les miniatures de l'époque: l'emploi de couleurs appliquées aux vernis est manifeste pour toutes les teintes foncées, les nus exceptés. C'est encore l'art dans son enfance, mais déjà pourtant l'art vénitien bien différent, par le réalisme et la composition, de celui des autres écoles italiennes de la même époque.

La voûte de la chapelle des Macchabées était décorée de peintures, dans les pendantifs qui correspondent au chœur ou à la tribune.

Les anges qui sont figurés dans ces pendantifs de la voûte jouent de divers instruments, entre autres du luth, et celui qui se voit à gauche et au-dessus de la porte d'entrée actuelle, fait reconnaître l'artiste qui l'a peint par la ressemblance que présente cet ange avec celui de la délivrance de St. Pierre que l'on voit sur l'une des portes du retable ; ce fait ne doit point étonner, car la chapelle commencée en 1406 devait être certainement terminée au moment où Grégoire Bono peignit les portes du rétable. Les figures s'enlèvent sur un fond bleu de ciel, et les nervures gothiques qui supportent les voûtes sont couvertes d'une décoration, rappelant celle des membrures analogues du sanctuaire inférieur de St.-François d'Assise, dans les chapelles décorées par Giotto. Il est à désirer que l'enduit qui recouvre encore en partie ces fresques soit enlevé, et que cette opération soit faite suivant les règles de l'art, et non par un grattage; mode qui enlève une grande partie de la peinture dont la conservation paraît être parfaite; on rendrait ainsi le jour à une série de décorations fort intéressante au point de vue de l'art et que la réformation nous aurait conservée bien sans le vouloir. (Les portes du retable sont exposées au musée archéologique municipal.)

La famille des Vivarini, originaire de Murano près de Venise prouve l'influence de l'école de Padoue sur l'école vénitienne dans son enfance. Le plus âgé des Vivarini, Antonio opérait au milieu du XVme siècle, et ses œuvres portent l'empreinte d'un sentiment très-développé de l'harmonie des couleurs ; son frère Bartolomeo plus jeune que lui, montre un dessin ferme et serré qui contraste avec celui de son aîné. Dans ses madones entourées de saints, on remarque déjà une recherche de caractères individuels ; il peignait le plus souvent sur fond d'or, et opérait encore en 1482. Enfin Luigi Vivarino, de la même famille florissait vers la fin du XVme siècle ; ses tableaux font songer à ceux de Fra Bartolomeo, son dessin n'est plus sec, comme celui de Bartolomeo Vivarino et il remplace les fonds d'or par des motifs d'architecture savamment combinés et rendus suivant les règles de la perspective ; sa manière de peindre le rapproche de Jean Belin.

Charles Crivelli était contemporain du second des Vivarini, et ses œuvres montrent un soin et une coloration comparables à ceux du peintre flamand Hüber Van Eyck.

Antonello de Messine fréquenta l'école des Van Eyck dans les Pays-Bas, et il y apprit l'emploi de l'huile dans la peinture, comme aussi le soin des détails qui distingua de tous temps les flamands. Les tableaux qu'il exécuta peu de temps après son retour en Italie témoignent de cette tendance exotique, tandis que dans ceux qui sont postérieurs, cette recherche du détail disparaît presque entièrement.

Le véritable fondateur de l'école vénitienne est Jean Belin (1426-1516), communément appelé Giambelino, fils de Giacomo Belin qui fut élève du Squarcione à Padoue (voir page 78) et de Gentile da Fabriano. Jean Belin, s'éloignant de la dureté du dessin de l'école de Padoue, sut trouver une

expression nouvelle dans l'art ; ce résultat est dû en grande partie pour lui, à l'exemple et au dessin de son beau-frère Mantegna dont il a été question à la page 78 ; il donna à ses personnages des types distingués par leur noblesse et, en somme, on trouve chez lui les qualités qui seront développées plus tard par le Giorgione, et par le Titien dans la gloire et la puissance que respire son Christ *della Moneta*. Le coloris vénitien atteint également sous ce Maître, sinon ses plus grandes qualités pittoresques, du moins une intensité et un brio qui n'ont pas été dépassés ; certaines draperies entre autres paraissent comme plongées dans la lumière. Jean Belin, facilement impressionnable par toutes les expressions de l'art sortant de l'ordinaire, changea sa manière à l'âge de 62 ans à la vue des rapides progrès que le Giorgione et le Titien ses élèves firent dans son atelier. Ses tableaux à partir de cette époque subissent une transformation tellement complète qu'on les dirait dus à un autre peintre. Enfin lors du voyage à Venise d'Albert Durer, il s'engoua tellement de la manière du peintre de Nuremberg que, malgré son âge de 80 ans, il introduisit dans ses derniers tableaux les beautés qu'il découvrait dans l'œuvre du peintre allemand.

Charles Narrey rapporte que lorsqu'Albert Durer ébauchait une sainte Vierge couronnée par les anges, Giovanni Bellini vint le voir dans son atelier : « Mon cher Albert, lui dit-il, voudriez-vous me rendre un grand service? — Certainement, dit le peintre nurembergeois, si ce que vous me demandez est en mon pouvoir. — Parfaitement, répondit Bellini, faites-moi présent d'un de vos pinceaux, de celui qui vous sert à peindre les cheveux de vos personnages. » Dürer prit une poignée de pinceaux absolument semblables a ceux dont se servait Bellini, et les lui offrant : « Choisissez, dit-il, celui qui vous plaît, ou les prenez tous. » Le peintre italien, croyant à une méprise, insista pour avoir un des pinceaux avec lesquels il exécutait les cheveux. Pour toute réponse, Albert Durer s'assit et peignit avec l'un d'eux, le premier qui lui tomba sous la main, la chevelure longue et bouclée de la *Vierge aux anges* avec une telle sûreté de main, que son ami resta stupéfait de sa facilité.

L'Académie ainsi que les églises de Venise fournissent à l'étude des différentes manières de Jean Belin un nombre assez considérable de ses peintures et il existe, du reste, de ses tableaux dans les principaux musées de l'Europe.

Le musée Rath, sous le n° 168, contient une demi-figure de femme qui pourrait se rapporter à Giambelino ou à son école par la pureté du dessin et le modelé du sujet; ce serait pendant la première période de sa carrière lorsque l'influence de l'école de Padoue était encore vivante en lui.

Gentile Bellini (environ 1425-1507 suivant Otto Mündler), frère aîné du précédent, fut élève de Giacomo leur père. Il joue un rôle moins important que son frère Jean ; c'est à lui qu'il convient d'attribuer l'origine du *défaut de vérité historique*, qui est un des caractères principaux de l'école vénitienne, défaut qu'on lui a souvent reproché. On peut en rechercher la cause dans le long séjour qu'il fit en Orient où le Sénat de Venise l'envoya à la requête du sultan Mahomet II qui venait de s'emparer de Constantinople. Gentile Bellini partit le 3 septembre 1479 aux frais de la république ; il parcourut tout l'Orient et l'Égypte et dans plusieurs de ses tableaux sacrés, uniquement préoccupé de l'effet pittoresque, il a figuré des personnages vêtus à la turque et à la vénitienne, et a représenté dans les fonds de ses compositions, des édifices qui devraient y être étrangers, comme par exemple la cathédrale de St.-Marc de Venise au fond d'un tableau de la prédication de saint Marc dont la scène se passe à Alexandrie. Francesco Negro, auteur vénitien contemporain, désigne Gentile comme plus savant dans la théorie de l'art, tandis que l'autre frère était plus habile dans la pratique.

Parmi les élèves de Jean Belin, nous citerons en premier lieu ceux qui, par le caractère de leurs talents et de leurs œuvres se rattachent à la première manière de ce maître.

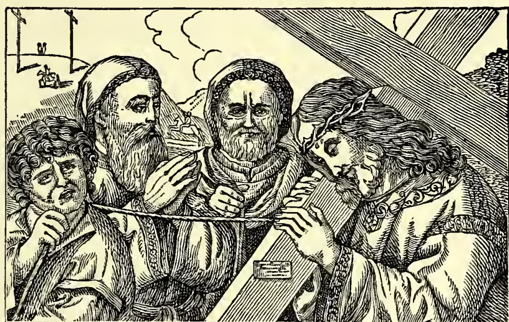
VICENZO CATENA (1470-1530) montre encore l'influence des Vivarini, surtout dans ses premiers ouvrages.

Le Christ portant la croix, catalogué sous le n° 3833 peut en donner une idée.

Les peintures de sa seconde manière font preuve d'un faire plus libre et plus large. Catena jouissait, de son temps, d'une grande réputation, comme nous le voyons par une lettre de Marc-Antonio Michiel, adressé de Rome, 11 avril 1520, à Antonio di Marsilio à Venise. Michiel, célèbre écrivain et amateur des choses d'art, après avoir écrit longuement sur la mort de Raphaël, arrivée trois jours avant, termine ainsi : « On dit que Michel-Ange est malade à Florence : ainsi, dites à notre *Catena* qu'il prenne garde, puisque c'est le *tour des grands peintres* » (Otto Mündler).

VICTOR CARPACCIO, le vrai peintre d'histoire de l'école vénitienne du XVme siècle, possède le secret de rendre dans ses tableaux les scènes de vie populaire des Vénitiens de son temps, tout en puisant les sujets de ses tableaux dans le cycle de la vie des saints, scènes dont le lieu est choisi et rendu par lui en pleine liberté. Les arrières-plans de ses tableaux font partie intégrante de ses compositions et l'exécution n'en est point considérée par lui comme un accessoire; il emploie les étoffes d'Orient aux riches couleurs, les tapis turcs et persans, les étoffes vénitiennes brochées d'or et d'argent pour rehausser la tonalité générale de ses tableaux. Son dessin est serré et il dut à ses différentes qualités heureusement pondérées, d'attirer dans son atelier de nombreux élèves dont aucun, du reste, n'atteignit au talent du maître. C'est encore à l'Académie de Venise que l'on peut le mieux juger ce talent original.

GIORGIO BARBARELLI de Castelfranco surnommé le GIORGIONE (1477-1511) fut le premier d'entre les peintres vénitiens qui abandonna complétement ce qu'il y avait encore de primitif dans la première manière de son maître Giam-



N° 3833.

belino. Le Giorgione a fait des tableaux de sainteté et des portraits comme tous les peintres de son époque, mais c'est surtout dans ces tableaux, que l'on appellerait maintenant de *genre*, que brille son talent. Un des plus remarquables est celui du musée du Louvre qui représente un paysage dans lequel il a figuré deux jeunes hommes avec deux femmes nues tenant des instruments de musique ; une des femmes puise de l'eau dans un bassin. Cette peinture brille par un sentiment de vie, de beauté et de lumière que l'on rencontre dans la plupart de ses œuvres, mais à un moindre degré. Citons encore le tableau de la galerie de Brera à Milan qui représente Moïse sauvé des eaux ; il a pris occasion de la cour de Pharaon pour représenter, dans les costumes vénitiens, les mœurs et le luxe que déployait de son temps l'aristocratie de sa patrie ; on reconnaît la main d'un maître dans la manière dont les accessoires les plus insignifiants sont traités pour concourir à l'effet général. L'absence de vérité historique ne choque point, tant le développement poétique du sujet prime la donnée première.

Le plus important des élèves de Giorgione est : FRA SEBASTIANO DEL PIOMBO qui fut également élève de Michel-Ange; ses œuvres se ressentent de l'influence successive de ces deux grands maîtres ; ainsi dans le tableau d'autel de St-Jean Chrysostome on reconnaît la puissante tonalité de son premier maître, tandis que sous l'influence de Michel-Ange il s'en appropria la manière à un degré étonnant, au point de se charger de peindre la résurrection de Lazare, en concurrence avec la transfiguration de Raphaël, tableau pour lequel Michel-Ange fournit le dessin du groupe de Lazare. Dans les œuvres de cette époque, on remarque la disparition presque complète du coloris vénitien dont il ne reste qu'une impression étrange de vie malgré les tons bruns, noirs et verdâtres, employés par Sebastiano. Le por-

trait de l'amiral Andrea Doria, que l'on voit à Rome dans la galerie du prince Doria, ainsi que le Christ mort de Viterbe en fournissent des exemples frappants.

La réputation dont jouissait ce peintre de son vivant était évidemment exagérée; ce fut lui qu'on chargea de restaurer quelques peintures de Raphaël qui avaient souffert lors du sac de Rome en 1527. L'impression que ces restaurations produisirent sur le Titien, que le peintre lui-même avait conduit les voir, donne la juste mesure de ce talent : « quel est l'ignorant et le présomptueux qui s'est permis de salir *(imbattrare)* ces figures, » s'écria-t-il.

Nous avons déjà eu l'occasion de parler de Jean d'Udine, autre élève du Giorgione, et nous avons indiqué tout le parti que le grand Raphaël sut tirer du talent décoratif de son élève et ami.

Jacob Palma le vieux, après avoir suivi pendant longtemps la manière de Giambelino, se mit sur ses vieux jours à imiter le Giorgone. Il y réussit parfois assez bien, quoique ses compositions conservent au milieu de sa nouvelle manière quelque chose de la raideur de son premier maître.

Enfin citons Lorenzo Lotto, élève d'abord de Jean Belin, puis du Giorgione et qui fit servir ses études à introduire plus de vie et de coloration dans ses œuvres, conçues dans la manière de Léonard de Vinci qu'il avait sérieusement étudiée.

Tiziano Vecellio que nous appelons en français le Titien (1477--1576) est encore un élève de Jean Belin, et son condisciple le Giorgione a eu également sur lui une influence marquée. La longueur de sa vie par laquelle il a dépassé de près de 70 ans celle de son ami, lui a permis de développer des qualités que la vie courte du Giorgione avait forcé ce dernier à laisser incomplètes; le Titien possède, outre ses qualités de perfectionnement, un titre person-

nel d'invention dans l'art. C'est lui qui est le père du paysage que nous avons vu apparaître pour la première fois dans la peinture à l'époque de Giotto. Mais jusqu'à celle du peintre de Cadore on avait toujours superposé les divers plans de paysage, au lieu de les faire fuir ; la ligne d'horizon était placée trop haut, comme cela se voit, par exemple, dans les peintures japonaises actuelles. Les peintres avant le Titien paraissaient ignorer que les arbres, les rochers, et les nuages dussent être soumis aux mêmes lois de perspective que les édifices ; nous avons vu, à propos des manuscrits de la Bibliothèque publique, ces règles appliquées plus spécialement vers la fin du XV[me] siècle et nous avons vu également que dans les rares cas où des principes analogues avaient été employés, cela devait plutôt se rapporter à l'instinct naïf du miniaturiste qu'à des règles fixes et nettement formulées. Le Titien nous montre le prototype du *paysage historique* que les Carracci, les Poussin, Claude Lorrain, l'Albane, etc..., ont porté à un si haut degré de perfection.

L'immense quantité des œuvres du Titien forme comme le miroir de son existence et de ses idées ; on y voit resplendir la joie de la vie pour elle-même, il serait inutile d'y chercher des aspirations comme celles de Michel-Ange ou de Léonard de Vinci, ou encore une recherche d'un beau idéal comme chez Raphaël; ce serait trop lui demander. Ce qu'il sent et ce qu'il rend par son pinceau c'est l'expression de la vie dans la lumière, par les belles formes, les riches étoffes et les beaux paysages, c'est la représentation d'un milieu où toutes les aspirations d'une existence facile et heureuse se traduisent par une couleur brillante et chaude ; il nous montre dans ces figures nues, des êtres qui vivent et sont heureux de vivre, ce lumineux dans les chairs n'a rien de commun avec le modelé du Corrège, là où ce dernier

nous fait sentir la passion, le Titien nous fait voir simplement le bonheur d'exister; la volupté remplace le tragique; les êtres du Corrège palpitent, ceux du Titien respirent. La différence entre ces deux maîtres se sent devant leurs tableaux : en regardant un Corrège on ne s'occupe pas de savoir si ses personnages sont beaux, tandis que devant un Titien on sent que la beauté corporelle est une condition indispensable de son talent. La nature du talent du peintre de Cadore explique l'égalité de ses œuvres, presque aussi belles vers la fin de son existence qu'à son début; si on n'y reconnaît plus la même unité de composition, cependant les formes sont les mêmes et la lumière découle encore de son pinceau. Il mourut à 99 ans de la peste, et des voleurs pillèrent sa maison tandis qu'il gisait dans son appartement abandonné. Le Sénat de Venise, dérogeant à l'ordonnance qui enjoignait de brûler les corps des pestiférés, lui fit faire de magnifiques obsèques.

Il serait trop long d'énumérer toutes les œuvres de ce peintre, aussi nous bornerons-nous à citer celles qui marquent les étapes principales de sa longue carrière. Avant d'avoir adopté la manière de Giorgione, le Titien peignit le Christ *della Moneta* actuellement dans la galerie de Dresde. Le fameux tableau de l'Assomption actuellement à l'Académie de Venise, marque l'époque de son entier développement; ce tableau est suivi de toute une série d'autres œuvres religieuses parmi lesquelles la mise au tombeau, à Venise, et les pèlerins d'Emmaüs au Louvre, sont les plus remarquables. Il se mit ensuite à peindre des sujets mythologiques et des paysages; c'est à cette troisième période qu'il convient de rattacher son tableau de *l'amour sacré et profane* de la galerie Borghèse à Rome, son *Jupiter et Antiope* du musée du Louvre, ses *bacchanales et rondes d'enfants* qui, du palais Ludovisi, passèrent en Espagne. Ses nom-

breux portraits parmi lesquels : *la famille Cornaro*, ses *Flore* et ses *Vénus* ou *femmes nues couchées*, se rapportent également à cette époque.

Le musée Rath, sous le n° 163, possède une bonne copie de la Danaé du Titien conservée au musée de Naples.

Les peintures à fresques de l'école de St.-Antoine de Padoue, où le Titien se fit aider considérablement par ses élèves, sont de la dernière période de son existence.

Le musée Rath possède sous le n° 141 une esquisse, provenant de la galerie du duc d'Orléans, d'une des compositions qui décorent l'école de Padoue; cette esquisse de petite dimension paraît être la première pensée que le maître aura tracée pour une de ces fresques.

Le Titien forma de nombreux élèves dans sa propre famille, dans sa patrie et même à l'étranger ; son influence s'étendit jusque dans les Pays-Bas, mais aucun de ses élèves n'atteignit à la hauteur du Maître, du moins, aucun d'entre eux n'est comme lui le représentant aussi complet, dans l'histoire de l'art, des idées que nous avons esquissées en commençant.

Bonifazio Veneziano (1494-1563), talent secondaire, mais qui sut s'approprier la manière de son maître, dont il n'atteint, du reste, ni la verve, ni le brio. Ses sujets bibliques présentent des qualités et ceux de la galerie Borghèse à Rome en donnent une idée avantageuse.

Andrea Medula dit le Schiavone (1522-1582) était très-estimé du Titien ; ses peintures présentent une suavité de coloris qui fait songer à celui d'Andrea del Sarto. Ses œuvres principales se voient à Rimini.

Alexandre Bonvicini, appelé ordinairement le Moretto de Brescia (1516-1547), fidèle imitateur de la manière du Titien, étudia par la suite l'école romaine, et de ces deux tendances il se forma une manière qui lui est propre.

Le Moretto atteint parfois une élévation remarquable par la simplicité des compositions, la pureté des lignes, l'harmonie de la couleur et la puissance lumineuse de son coloris. Parmi les œuvres les plus importantes de ce peintre, Kugler cite un tableau d'autel conservé dans l'Institut Städel à Francfort s/Mein; le musée du Louvre possède également deux tableaux de ce maître. Le caractère d'inspiration que respirent ses saints et ses vierges, s'explique par la foi fervante de ce maître; le Moretto, comme Fra Angelico de Fiesole se préparait par le jeune, la prière et la sainte communion avant de peindre ses madones.

Giovanni Antonio Licinio Regillo, appelé le Pordenone du lieu de sa naissance (1484-1539), paraît s'être formé par lui-même avant de visiter l'école du Titien et celle du Giorgione dont il adopta les principes tout en les développant dans un sens original. Doué d'un caractère violent et emporté, et d'une volonté de fer, il se lança à corps perdu dans les raccourcis et les problèmes les plus ardus de la perspective. Il décora un nombre considérable de palais, et ses peintures à fresques sont beaucoup plus nombreuses que ses tableaux à l'huile; son faire dénote une puissance de conception étonnante. Il eut à Venise ses partisans, comme le Titien avait les siens, et, de même que Michel-Ange et Léonard concoururent ensemble à Florence, de même le Pordenone se mesura avec le Titien; ces œuvres furent détruites malheureusement dans l'incendie du palais ducal. Les types de ses personnages ont de la noblesse; mais, vers la fin de sa vie, il exécuta bien des œuvres d'une manière superficielle.

C'est à cette époque que nous croyons pouvoir rapporter la Cléopâtre que nous avons cataloguée sous le nº 3840.

Le Pordenone forma plusieurs élèves qui montrent ses qualités mais à un degré moindre.



N° 3840.

Paris Bordone (1500-1570) se forma de la même manière que le précédent, c'est dans la spécialité du portrait un artiste de mérite. A la mort du Giorgione, il s'attacha entièrement au Titien et en adopta tellement la manière que souvent ses tableaux passent pour être de la main de ce dernier maître.

Le musée Rath contient, sous le n° 15, un portrait d'homme qu'il nous paraît hasardé d'attribuer à ce maître, à moins que des restaurations maladroites en aient caché les qualités originales; les mains seules du personnage présentent une lointaine analogie avec la manière du maître; la salle du concierge contient un portrait de femme jouant du luth qui est probablement du même peintre que le portrait catalogué sous le n° 15.

Jacopo Robusti dit le Tintoret (1512-1595) fréquenta peu de temps l'école du Titien puis se mit à se former lui-même. Il eut la prétention de réunir le dessin de Michel-Ange au coloris du Titien; mais, pour y réussir, il lui manquait la noblesse de sentiment qui se reconnaît dans toutes les œuvres de son maître, et l'élévation de la pensée du grand artiste florentin; aussi, au milieu de la prodigieuse quantité de ses peintures et malgré les honneurs dont le Sénat de Venise le combla, n'occupe-t-il que le second rang à côté du peintre de Cadore. Entraîné par sa verve et son désir effréné de surpasser ceux qu'il s'était proposé comme modèles, il n'est pas d'excentricité que le Tintoret ne se permît, et le tableau de la Cène qu'il exécuta pour l'église de St.-Traverso en est un exemple curieux : les apôtres et ceux qui les entourent paraissent être des gens du plus bas peuple réunis pour un festin ou plutôt pour une orgie. Cependant, malgré ses défauts, il a produit quelques œuvres remarquables, telles sont : le miracle de St. Marc (on peut voir dans la vitrine de la salle de peinture une photographie d'après le dessin original conservé à la galerie de l'archiduc Charles à Vienne), le

tableau de Vulcain, Vénus et de l'Amour, au palais Pitti à Florence, ainsi qu'un tableau d'autel à St.-Jean et Paul à Venise.

Le Tintoret excelle dans les portraits où la retenue qui lui est commandée par le sujet, le force d'unir comme il le voulait le dessin de Michel-Ange au coloris du Titien. Les toiles préparées en brun qu'il a souvent employées ont fait noircir ses peintures.

Le musée Rath, sous le n° 140, contient une mise au tombeau qui est attribuée á ce Maître ; le Christ seul, figuré dans le haut du tableau, rappelle les qualités de Robusti ; l'exécution de tout le reste paraît due bien plutôt à un élève qu'au maître lui-même.

Parmi ses élèves, on cite son fils Domenico (1564, suivant l'abbé Zanni, 1556-1604) qui imita tellement la manière de son père qu'on le confond souvent avec lui.

L'Allemand Rotenhamer, après avoir visité Rome, se rendit à Venise où il séjourna longtemps et visita l'école du Tintoret dont il s'est approprié la manière tout en conservant toujours quelque chose d'allemand dans son faire. Il exécuta plusieurs grands tableaux à Venise, s'y maria, puis rentra dans sa patrie à Augsbourg où il mourut dans la misère, à l'âge de quarante ans. Il peignait souvent des nymphes et autres sujets mythologiques pour lesquels Breughel et Paul Bril lui faisaient les fonds.

Le musée Rath contient, sous le n° 123, un tableau représentant les quatre éléments qui par ce catalogue est attribué à ce peintre.

Paolo Cagliari, appelé le Véronèse du lieu de sa naissance Vérone (1528-1588), passa sa jeunesse à modeler dans l'atelier de son père qui était sculpteur ; vers l'âge de 25 ans, il se rendit à Venise où il étudia le Titien et le Tintoret, tâchant de les surpasser tous deux. Il y arriva dans

le sens de la peinture décorative; la magnificence de la composition, l'heureux agencement des groupes et le dessin juste des personnages sont ses qualités complétées par une telle harmonie de couleurs brillantes et joyeuses que ses tableaux paraissent faits uniquement pour le plaisir des yeux. Il ne faut pas lui demander la noble sérénité du Titien, ni la verve sauvage du Tintoret, il se tient en dessous du premier et en deçà du second. Ses qualités pondérées lui permettent de pousser plus loin que ne l'avait fait aucun de ses prédécesseurs, le mépris des lois de l'unité dans la composition ou celui de la vérité historique. Le Véronèse affectionnait par-dessus tout à représenter des festins somptueux, des ambassades et des réceptions officielles; il tirait souvent occasion de sujets sacrés pour se lancer dans ces représentations de prédilection, telles que les noces de Cana, les pèlerins d'Emmaüs, etc., dont il existe un grand nombre de tableaux. Vers la fin de sa carrière, entraîné par le goût du temps, il peignit un grand nombre de sujets mythologiques tels que l'enlèvement d'Europe, Léda et le cygne; on ne connaît de lui que peu de portraits, mais le nombre de ses tableaux et de ses esquisses est infini. Toutes présentent ces mêmes qualités, et on n'en peut citer aucune qui touche au trivial ou au commun.

Le musée Rath, sous le nº 151, possède une mise au tombeau qui, comme le dit fort bien le catalogue, se fait admirer par la beauté du coloris et la simplicité de la composition.

Il eut pour élèves son frère Benedetto et ses deux fils Carlo et Gabriel.

Jacopo da Ponte, appelé le Bassano du nom de sa ville natale (1510-1592), est le chef d'école de la peinture de genre vénitienne, il fut élève du Bonifazio, mais la mort

de son père l'ayant rappelé dans sa patrie, il s'y forma une manière originale qui fut imitée depuis par les Flamands. Il représente franchement les scènes du peuple qui l'entoure ; c'est là, au milieu du menu peuple, des paysans des artisans et des marchands, qu'il transporte les scènes religieuses ou les sujets mythologiques. Le clair-obscur se joue sur le ton basané de ses personnages; les étoffes de bure remplacent les riches vêtements, mais la lumière reste vive et puissante. Il a souvent traité des sujets se passant de nuit à la lumière artificielle, du feu, des lampes ou des flambeaux ; c'est dans ces tableaux qu'il fait preuve d'une science nouvelle de coloration, faisant tomber la lumière sur les portions les plus saillantes de ses personnages, telles que les genoux, les mains, les têtes, etc...., ses ombres sont chaudes et transparentes et ses tableaux possèdent quelque chose de la lumière diffuse de ceux de Rembrandt. De près, ses tableaux paraissent indécis, tandis que vus à une certaine distance, ils gagnent une profondeur et un effet surprenants. Le Bassano peignait, malheureusement, comme le Tintoret, sur des toiles dont la préparation était brun-rouge, de telle sorte que beaucoup de ses tableaux ont poussé au noir. Son talent était estimé des peintres, ses contemporains, et Paul Véronèse lui avait confié la direction de son fils Carlo.

Le musée Rath possède, sous le n° 10, un tableau de Bassano dont la toile a dû être rognée en haut et en bas; il représente l'adoration des bergers; la lumière part de l'enfant Jésus qui est sur les genoux de la Vierge. Ce tableau est remarquable par la vigueur de son coloris; on peut y étudier toutes les qualités principales dont nous avons parlé, et on ne saurait trop regretter que la couleur de la toile ne nuise autant qu'elle le fait à cette belle composition.

Le fils et le frère du Bassano imitèrent sa manière.

PEINTRES VÉNITIENS DES XVIIme ET XVIIIme SIÈCLES

Pour n'avoir pas à revenir plus tard sur l'école vénitienne, dont le lustre s'est prolongé bien plus avant dans le XVIme siècle, que celui des autres écoles italiennes, nous dirons quelques mots des peintres du XVIIme et XVIIIme siècles.

Jacopo Palma le jeune (1544 jusqu'à 1628 environ) est le neveu de Palma le vieux. Son père l'instruisit dans les premiers éléments du dessin et le duc d'Urbin le prit à l'âge de 15 ans sous sa protection, il l'emmena à Rome où Palma se mit à étudier l'antique avec ferveur, puis Michel-Ange, Raphaël, et le Polydore. De retour dans sa patrie en 1570, il se mit à imiter le Tintoret et le Titien, puis unissant au coloris vénitien le dessin et la distinction de l'école romaine, il produisit des œuvres qui ne manquent ni de dignité, ni de grâce. Après la mort du Titien, du Tintoret et de Paul Véronèse, il se trouva être le chef de l'école vénitienne, et par l'amour du gain se laissa entraîner à faire vite, et partant mal; toutes les œuvres qui datent de cette époque jusqu'à sa mort sont excessivement lâchées.

Alexandre Varotari appelé le Padovanino (1590-1650) fut, suivant Otto Mündler, élève de Darius Varotari, son père qui descendait de la famille Varioter de Strasbourg, issue elle-même des Weyrotter d'Augsbourg. Ce peintre avait étudié à Padoue les fresques du Titien, il continua ses études à Venise sur les peintures du même artiste. Il quitte l'emportement du Tintoret pour se rapprocher de la beauté du peintre de Cadore, seulement on sent clairement que cette imitation est plutôt dans la volonté que dans le sentiment intime du peintre, ce qui donne à ses tableaux une apparence académique privée de sens et de vie réelle.

C'est à l'Académie de Venise que cette comparaison est facile à faire.

Alexandre Turchi dit le Véronèse, de Vérone sa patrie (1582-1652), étudia d'abord sous Carlo Cagliari, second fils de Paul Véronèse, puis il se rendit à Rome où il entra en concurrence avec les élèves des Carrache, François Sacchi et Pierre de Cortone, dans l'église de la conception. Les œuvres de ce peintre présentent un mélange gracieux de diverses écoles; il mettait un soin particulier à composer ses couleurs, de manière à assurer à ses œuvres une conservation parfaite; ce qui le distingue un peu des autres Véronais, c'est une teinte rosée et dorée qu'il emploie avec prédilection dans les chairs.

Le musée Rath, au n° 152, contient une ébauche de ce peintre; les mains, les pieds et l'étoffe qui est jetée sur l'épaule droite de la Madeleine, sont seuls terminés, de telle sorte que ce tableau peut être intéressant au point de vue de la manière de procéder du peintre, mais ne saurait donner une idée de son talent ni de son coloris.

Jean-Baptiste Piazzetta (1628-1754), élève de son père qui était sculpteur sur bois; il observa dès l'enfance l'effet de la lumière sur ses statuettes. Ayant appris les premiers principes de la peinture du peintre flamand Molyn, il se perfectionna en étudiant Ribeyra et le Guerchin. Ses peintures se font remarquer par une opposition violente entre les ombres et les lumières; il peignait avec une rapidité étonnante, ce qui l'entraîna souvent à un faire trop lâché. Il réussissait mieux dans les tableaux de sainteté que dans ceux d'histoire.

Le musée Rath renferme, sous le n° 108, un tableau de Piazzetta (actuellement absent du musée), représentant d'après le catalogue un vieillard enseignant le dessin à un jeune homme.

Jean-Baptiste Tiepolo (1692-1769) imita le Piazzetta en donnant plus de clarté à son coloris et en adoptant une



Nº 3896.

manière plus large. Il a un pinceau facile, riche et vigoureux, et spécialement dans ses peintures à fresque il montre les ardeurs de sa palette ; malheureusement le dessin lui fait souvent défaut, sans quoi il eut été un des artistes vénitiens les plus complets à cause de la fécondité de son imagination. Le Tiepolo est le dernier anneau de la chaîne que nous avons vue commencer avec Jean Belin. Ses œuvres principales se voient aux Carmélitains de Venise, et à la villa Reale de Madrid où il mourut.

Antonio Canale surnommé le Canaletto (1697-1768) fils et élève de Rinaldo Canale, peintre de décorations de théâtre ; il suivit pendant quelque temps la profession de son père, puis étudia la perspective sous la direction de Carlevaris de Udine, peintre paysagiste qui travaillait pour la famille patricienne des Zenobrio ; le Canaletto se rendit ensuite à Rome, dessinant et peignant d'après la nature et les ruines. De retour à Venise sa patrie, il peignit un grand nombre de vues de cette ville. Il fut le premier en Italie à introduire l'usage de la chambre claire ; c'est au Tiepolo qu'il emprunta l'effet magique de ses tableaux ; la plupart de ses œuvres sont en Angleterre.

Nous avons catalogué sous le n° 3896 une vue d'une place de Venise, tableau provenant de la galerie du cardinal Fesch et attribué par lui au Canaletto.

Bernardo Bellotti (1724-1780), surnommé en Allemagne le Comte Bellotti, et en Angleterre le Canaletto, comme élève et neveu d'Antonio Canale dont il imita de très-près la peinture, la gravure et la composition. Il a laissé des vues de Rome, d'Italie, de Vienne, de Dresde et de Varsovie.

Francesco Guardi (1712-1793) fut l'élève et l'imitateur d'Antonio Canale, il ne possédait pas la science de son maître, mais lui est supérieur par la couleur, et quoique

ses peintures présentent des défauts notables, surtout dans la perspective aérienne, l'effet qu'elles produisent au premier abord est attrayant et agréable. La facilité extraordinaire avec laquelle il composait ses tableaux était encore dépassée par la rapidité avec laquelle il les exécutait ; il ne lui fallait pas plus de quatre jours pour faire un tableau.

ÉCOLES ÉCLECTIQUES ITALIENNES ET DÉCADENCE AU XVIIIme SIÈCLE

Nous avons indiqué à propos des élèves de Raphaël, de ceux du Corrège, de Léonard de Vinci, etc., quelle avait été la direction qui, dans les centres artistiques correspondant à ces écoles, avaient prévalu malgré les exemples des maîtres. A Florence les élèves qui se formèrent par l'étude de Michel-Ange suivirent les mêmes errements, et cette école se fit remarquer par un abandon plus complet et plus rapide de l'étude de la nature et de l'antique ; l'exécution elle-même ne s'appuyant pas sur un dessin fondé scientifiquement sur l'anatomie dégénéra en boursouflure et en maniérisme.

Georges Vasari d'Arezzo (1512-1574) est un exemple frappant de cette décadence ; ce peintre a racheté, du reste, l'ampoulé et le mauvais goût de ses peintures par ses œuvres littéraires. C'est à lui que l'on doit l'histoire et la biographie de tous les peintres connus jusqu'à l'année 1550. Cet ouvrage, malgré des erreurs involontaires et inévitables, forme un monument sans lequel il serait bien difficile, malgré l'état actuel de la science, de se faire une idée

précise des développements et des arts antérieurement à cette époque.

ANGIOLO BRONZINO dit BRONZINO LE VIEUX (1510-1585 suivant Zani, 1502-1567 suivant de Boni) ami de Vasari, s'adonna d'abord aux lettres, et fut en peinture le disciple favori du Pontormo, élève du Ghirlandajo. Le Bronzino excellait dans les portraits dont la coloration rappelle celle de Sébastien del Piombo, fait qui s'explique parce que tous deux admiraient Michel-Ange Buonarotti. Le Bronzino eut de nombreux élèves, et par ses connaissances et ses œuvres de littérature, il lui échut la distinction d'être nommé académicien de la Crusca.

CRISTOPHE ALLORI surnommé le BRONZINO (né à Florence en 1577 et mort en 1619) fut d'abord instruit par son père Alexandre Allori, neveu de Bronzino le vieux ; mais épris de la manière de Cigoli, autre élève de son père, il renonça au style paternel. Christophe Allori peut être considéré comme le chef de l'école *éclectique* florentine. Il se contentait si difficilement que, ne trouvant pas de modèle à son idée, il prenait lui-même les poses qu'il désirait et se faisait dessiner par son ami Gregorio Pagani, autre élève du Cigoli. Il était extrêmement difficile pour lui-même, recommençait sans cesse les mêmes figures, et à force de les vouloir bien faire il gâtait ses tableaux. Tout entier d'imagination il s'abandonnait avec ardeur, tantôt à la dévotion, tantôt à une vie déréglée, jusqu'à ce qu'il se fût pris d'amour pour la Mazzafirra. C'est à cette époque qu'il fit son chef-d'œuvre : la *Judith* dont la tête est le portrait de la Mazzafirra. Il étudia beaucoup le Corrège, cherchant à en imiter le modelé. Nous avons vu que Bronzino le vieux s'était entiché de Michel-Ange ; ALEXANDRE son neveu tempéra par un coloris meilleur la couleur plombée de son oncle; CHRISTOPHE enfin, abandonnant les traditions de la famille devint

un des peintres coloristes florentins les plus remarquables. Le soin extrême et le temps considérable, qu'il employait pour chacun de ses tableaux, font que ce peintre a très-peu produit.

Le musée Rath, sous le n° 5, renferme le portrait de Donna Mazzafirra, de Florence, fait d'après nature. Cette tête a servi de modèle au fameux tableau de la Judith, par Allori, qui se voit dans la gallerie Pitti à Florence. Les principales différences entre l'étude et le tableau consistent en ce que le peintre, pour donner plus de noblesse à son sujet, a jugé convenable d'atténuer les détails de caratère trop marqués, principalement dans le front, et d'adopter un coloris plus doré, plus uniforme, par conséquent plus conforme aux conventions du genre historique. — Cette étude, peinte sur papier, a été donnée au musée Rath par A. Constantin, peintre sur porcelaine, qui l'avait reçue des descendants de la famille Allori, à Florence. — Sur le revers du panneau se trouve un dessin au crayon sur papier, probablement fait aussi par Allori (Catalogue du musée Rath).

Fra Lodovico Cardi, appelé le Cigoli du lieu de sa naissance (1559-1613), fut le meilleur élève d'Allori, sous lequel il étudia l'anatomie; il s'astreignit en outre à étudier les œuvres de Michel-Ange et celles d'Andrea del Sarto. Il l'emporta dans un concours avec le Baroche et Michel-Ange Caravaggio. Il fut employé par Côme II, duc de Médicis, dirigea les spectacles et peignit les décors pour le mariage de Marie de Médicis avec Henri IV; c'est à lui que l'on devait la statue de ce prince qui existait, avant la Révolution, sur le Pont-Neuf à Paris. Cet artiste montre un talent facile et original, un dessin savant quoique libre, enfin il possède la perspective et son coloris est bon. Il forma plusieurs élèves, parmi lesquels Antoine Bilivelt de Mæstricht appelé Biliverti en Italie (1576-1644) est celui qui imita le mieux sa manière et fut chargé de terminer les œuvres que la mort du Cigoli avait laissées inachevées.

Citons encore Matteo Roselli (1578-1650), élève du Pagani puis du Cigoli, et qui étudia successivement tous les

maîtres et arriva à se former une manière originale ; il eut un dessin correct et ne fut pas maniéré. Il était d'un caractère calme et tranquille. Ses compositions sont pondérées sous un coloris brillant, mais son style est plutôt froid. Il possédait, en un mot, plus les qualités de professeur que celles de peintre et a formé de nombreux élèves auxquels il a su donner une excellente direction.

Giovanni Manozzi, appelé Giovanni di San Giovanni du lieu de sa naissance (1590-1656), dépassa rapidement tous ses condisciples chez son maître Matteo Roselli et devint un des peintres à fresque les plus terribles de l'Italie. Il décorait des façades entières de palais ou des coupoles d'églises, avec force raccourcis et abondance de couleur et clair-obscur, d'*effet*, en un mot, dans le temps qu'il eut fallu à un autre pour en trouver la composition. Peintre d'un esprit mordant et satirique, il introduisit, dans ses compositions, tous ses contemporains, peintres, ou grands seigneurs, leur faisant jouer de la sorte des rôles risibles ce qui fit naître à son égard la haine et l'envie.

Baldassar Franceschini, surnommé le Volterrano le jeune du lieu de sa naissance Volterre (1611-1689), après avoir appris les premiers éléments chez Matteo Rosetti, voyagea dans toute l'Italie pour étudier les maîtres et se forma un style dans lequel on voit réunies toutes leurs qualités singulières. Le Volterrano s'attacha spécialement au dessin qui était généralement négligé à son époque. Mais, comme tous les peintres de son temps, il n'est pas toujours égal dans ses œuvres.

Francesco Turini, né à Florence (1600-1639), fut surnommé le Guido Reni de l'école florentine ; il opéra à Venise, et s'étant fait prêtre à l'âge de 40 ans, il ne traita plus que des sujets religieux.

Carlo Dolci (1616-1686), élève de Vignale qui fut lui-

même élève de Roselli, peignit déjà à l'âge de 11 ans une tête de Christ d'une douceur infinie. Cet artiste était très-pieux et mélancolique. Il fit de nombreux portraits et, en dehors de cela, presque exclusivement des têtes de Vierge et de Christ. Il copiait la nature, mais en lui donnant une beauté idéale et toute la douceur dont son âme était emplie. Désigné par le gouvernement de Florence pour aller à Inspruck faire les portraits de la famille de l'empereur Léopold, il se décida, à grand'peine, à quitter sa chère Florence et y revient dans l'année même. Le Dolci forma quelques élèves qui marchèrent sur ses traces, tels que le MARINARI, LOMI, MANCINI et sa propre fille AGNÈS. Carlo Dolci est la troisième expression de la foi chrétienne exagérée chez les peintres florentins, telle que nous l'avons vue chez le Beato Angelico et Fra Bartolomeo della Porta, mais ici la foi inspirée du premier et raisonnée du second, est remplacée par une sensiblerie maladive et pleureuse.

Nous avons déjà parlé à la page 83 de GIULIO CAMPI, il nous suffira ici d'insister légèrement sur son rôle comme chef d'école éclectique à Crémone, sa patrie, guidé par des principes analogues à celui que les Carrache devaient développer à Bologne.

Le chef de cette école est GIULIO CAMPI (1500-1572), élève de Jules Romain, mais qui étudia ensuite successivement tous les grands maîtres ; il forma son frère Antonio qui se laissa entraîner par la manière, et BERNARDINO CAMPI, un autre de ses parents (1522-1590 env.) qui est le peintre le plus réputé de cette époque à Crémone, et dont le coloris rappelle celui du Corrège ; ce dernier Campi enfin eut pour élève SOFONISBA ANGUISCIOLA, citée par Kugler avec l'indication d'une peinture excellente existant à la galerie Raczinski à Berlin.

Milan prit part au réveil général en Italie, réveil que

nous avons déjà vu se produire à Sienne, à Florence et à Crémone. Les peintres qui prirent, dans la capitale de la Lombardie, l'initiative de ce mouvement sont les Proccaccini.

Les vitrines de la petite salle de peinture renferment des fac-simile de dessins dus à ces artistes.

Ercole Procaccino (1510-1590), né à Bologne, se tint éloigné du maniéré de son époque, et sans talent transcendant; il forma son fils Camille Procaccino, qui imita heureusement dans ses œuvres les qualités du Corrège et celles du Parmigianino, tout en s'inspirant directement de l'étude de la nature.

Son frère César Procaccino (1548-1626) continua ces mêmes traditions.

Enfin, Ercole Procaccino le jeune (1596-1676) s'écarta des saines traditions de son père et de son oncle et se laissa entraîner par le goût et la mode de son temps.

Nous devons encore citer comme se rattachant à cette école éclectique milanaise Jean-Baptiste Crespi, appelé le Cérano du nom de sa ville natale (1567-1638). Il fut élève de César Procaccini et nommé à Milan peintre de la cour et directeur de l'Académie des Beaux-Arts par le cardinal Borromée, archevêque de Milan. Entré en lutte avec le Campi à propos de la décoration de l'église de St.-Paul, il l'emporta sur son concurrent. Il excellait dans la représentation des oiseaux et des quadrupèdes.

C'est à ce peintre que l'on pourrait attribuer la grande toile de nature morte et personnages cataloguée sous le n° 23 au musée Rath et donnée au Campi.

On trouve encore à cette époque Daniel Crespi, de la même famille (1590-1630), qui, élève des Procaccini, opéra toujours à Milan, en sorte que ses peintures, malgré un

mérite réel, sont peu connues au dehors. Il est surtout remarquable par ses portraits dans lesquels il se montre l'émule du Titien. Son coloris était vigoureux tant à l'huile qu'à fresque, et c'est par ce dernier procédé qu'il peignit l'histoire de St. Bruno à la chartreuse de Milan.

Enea Salmeggia, dit le Talpino, né à Bergame (1550-1626), réunit en une seule manière les deux tendances des Campi, de Crémone et des Procaccini de Milan. Il se rendit ensuite à Rome où il étudia pendant 14 ans les œuvres de Raphaël et parvint à l'imiter complétement dans tout ce qui peut l'être, c'est-à-dire qu'il manqua toujours au Talpino le génie de la composition, l'imagination et l'inspiration du peintre d'Urbino. Son coloris tient parfois de celui de l'école vénitienne, tantôt de celui de l'école romaine. Un grand nombre de ses tableaux sont attribués dans les galeries à des peintres dont il a imité la manière.

La Ligurie, comme le Piémont et la Savoie, ne sont pas restés étrangers aux arts de la peinture comme on pourrait le croire par suite du silence que nous avons gardé jusqu'à présent sur ces contrées, car dès le commencement du XIVme siècle on y rencontre des peintres dont les noms sinon les œuvres sont parvenus jusqu'à nous.

Rigaud, dans son ouvrage sur les beaux-arts à Genève, nous apprend que d'après les recherches du chanoine Grillet, il est démontré qu'un certain Georges de Florence, élève du Giotto et de Cimabue, peignit dans ces contrées dans les années 1314 à 1325 ; mais si les arts furent introduits comme on le voit à leur début, pour ainsi dire, dans ces provinces, leur développement s'arrêta ou bien ne produisit pas des artistes comparables par leur renom avec ceux du reste de l'Italie. Les galeries de Gênes, en effet, comme celles de Turin, montrent plus de tableaux de maîtres du reste de l'Italie que des contrées qui en dépendent.

Il n'en est que plus remarquable de rencontrer dans le XVIme siècle deux peintres de la valeur du Cambiaso et du Strozzi.

Giovanni Cambiaso (1495-inconnue), suivit l'école d'un élève de Mantegna, puis profita pour se développer de la venue à Gênes sa patrie, de Perin del Vaga et de Pordenone.

Lucas Cambiaso (1527-1585) fut élève de son père et se perfectionna lui-même par une étude incessante, il a su éviter le plus souvent la manière et certaines de ses figures présentent une grâce raphaëlesque; appelé par Philippe II en Espagne, il y peignit jusqu'à sa mort.

Bernardo Strozzi, surnommé le Prêtre génois, né à Gênes (1581-1644), fut élève du Siennois Pietro Lorri; à 16 ans il subvenait déjà par sa peinture aux besoins de sa mère et de sa sœur, puis, pris d'une ferveur subite, il voulut entrer dans les ordres et se fit capucin, ce pas inconsidéré fut dans la suite la source de tous ses malheurs.

Grand admirateur de la nature, il ne chercha jamais à l'ennoblir, ce qui l'entraîna parfois à représenter des types communs qui conviennent peu au rôle de ses personnages. Il fut le plus grand coloriste de Gênes et il convient de le rapprocher en ce sens tant de Michel-Ange Caravaggio que des Vénitiens de son temps.

Ses œuvres principales se voient à la galerie Brignole à Gênes, ainsi qu'à la bibliothèque de St.-Marc à Venise, où il séjourna longtemps pour fuir les persécutions de son ordre. Il dépasse les Procaccini de Milan ainsi que le Cérano et est inimitable dans ses portraits.

Ses élèves principaux sont le Ferrari, qui eut de nombreux élèves, et le Cassana, souche de toute une famille de peintres; ces deux diramations de l'école du Strozzi s'étendirent plus spécialement aux miniatures et à la décora-

tion ; on trouve parmi eux de bons paysagistes et des peintres de fruits, fleurs et nature morte. Celui qui marque le plus parmi eux est le Gênois Jean-Baptiste Castiglioni (1616-1670), qui à l'étude de la peinture chez le Ferrari unit celle des principales écoles de l'Italie et suivit même les enseignements de Van Dyck qui avait ouvert une école à Gênes. Sa facilité est étonnante et il affectionne de représenter des sujets où il peut réunir dans une même composition le paysage, les animaux et les hommes. Parmi ses élèves citons Charles-Antoiné Tavella, Gênois de famille et né à Milan (1668-1738). Élève de Tempesta, il passa de cette école à celle de Castiglione chez lequel il adoucit sa manière. Il étudia en outre les œuvres du Guaspe et devint un des meilleurs paysagistes de son temps ; les figures qui animent ses paysages sont dues à Magnasco ou aux frères Piola.

Le musée Rath, sous le n° 137, contient du Tavella un paysage historique dont les figures sont attribuées par le catalogue à un certain Placide Constans qui nous est inconnu.

Pendant le XVIme siècle, les peintres de Sienne restèrent fidèles à l'étude de la nature, plusieurs d'entre eux suivirent la manière de Beccafumi et du Sodoma, tels sont :

Daniel Ricciarelli, appelé communément Daniel de Volterre de l'endroit de sa naissance (1509-1566), étudia sous le Sodoma, le Pérugin et le Beccafumi. Le premier de ces maîtres lui inculqua les préceptes de l'école florentine, le second les divins enseignements de Raphaël et le troisième enfin le retenait sur les traces du grand Michel-Ange. Il fut plus tard l'élève et l'aide de Perino del Vaga; c'est sous la direction de ce dernier qu'il décora le palais Massimo et qu'il composa et exécuta la *Vie de Ste Hélène*, et la fameuse *Déposition de croix* de l'église de la Trinité

des Monts que Nicolas Poussin plaçait parmi les chefs-d'œuvre de la peinture au même degré que la *Transfiguration* de Raphaël et la *Communion de St. Jérôme* du Dominiquin. Il composa en outre de nombreux sujets qui furent peints par ses élèves : Marco de Sienne, Pellegrino Tibaldi et Paul Rosetti. Daniel de Volterre coula en bronze le cheval destiné à porter la statue du roi Henri II, statue qui ne put être terminée par suite de la mort du Volterre, ce cheval servit à porter la statue de Louis XIII et fut détruit lors de la Révolution française.

Marco de Sienne et Arcangelo Salimbeni. Baldinucci désigne ces deux derniers comme élèves de Zuccaro, et François Vanni de Sienne (1563-1610), élève de Salimbeni puis du Barroche, étudia en outre l'antique et Raphaël, mais il ne resta pas toujours fidèle à ces leçons, ce qui explique que, malgré ses efforts pour maintenir l'école de Sienne dans la bonne voie, ses élèves, à sa mort, se laissèrent entraîner par la mode, comme parfois il l'avait fait lui-même.

Rome qui avait vu l'art à son apogée, fut aussi la ville qui montra sa plus rapide et complète décadence ; si l'on en excepte Pierre de Cortone à la fougue déréglée, les frères Zuccari, dont le talent bien dirigé eût pu produire une série d'œuvres importantes et belles comme le prouvent les décorations du château de Caprarolle près Viterbe ; Joseph Cesari, surnommé le cavalier d'Arpino, chez lequel la fraîcheur du coloris fait jusqu'à un certain point oublier le maniérisme et Frédéric Baroche qui chercha à s'approprier la manière du Corrège, le commencement du XVIIme siècle ne montre qu'une quantité considérable de peintres qui se laissent entraîner par la mode d'alors, à peindre des tableaux, à décorer des édifices et des églises, sans aucun sentiment de la nature.

Pietro Berettini, appelé Pierre de Cortone du nom de sa patrie (1596-1669). Il eut beaucoup de peine à vaincre les premières difficultés, il se forma à Rome sous Baccio Carpi, il apprit le dessin d'après les bas-reliefs antiques, le clair-obscur d'après Polydore et l'art de composer de Lanfranc. Ses œuvres sont nombreuses et celle qui les prime toutes est le plafond de la grande salle du palais Barberini à Rome. Ce peintre eut une grande influence sur les artistes de Cortone qui ont plus imité ses défauts que ses qualités. Pierre de Cortone est le premier des maîtres qui introduisit dans les compositions des personnages n'ayant trait en rien au sujet représenté et n'y figurant que comme remplissage ; il introduisit également la mode de représenter des draperies volantes, sans raison et sans égard au mouvement et à l'action des personnages, sans autre but que d'obtenir d'heureuses dispositions de couleurs, des *taches* faisant valoir les personnages principaux. Il laissa tous ses biens à l'église de St.-Martin, dont il fut l'architecte et qu'il nommait sa fille. Pierre de Cortone a joué en peinture le rôle du Bernin en sculpture.

Le musée Rath, sous le nº 162, contient une copie d'après le tableau que Pierre de Cortone exécuta pour l'église des Capucins à Rome; ce tableau représente St. Paul guéri par Ananie.

Lucas Giordano, surnommé Lucas fa presto (1632-1704), fut un des élèves les mieux doués de Pierre de Cortone, son étonnante facilité à composer et à exécuter des œuvres dans le style de n'importe quel maître l'entraîna à produire beaucoup. Il est à regretter qu'il n'ait pas pris le temps nécessaire pour mûrir ses œuvres. Sa peinture de *Jésus chassant les marchands du temple* et qui existe à Naples à l'église des Gerolimini est des mieux réussies qu'il ait exécutées. Il travailla pendant 13 ans consécutifs en Es-



N° 3872.

pagne, il termina entre autres les peintures que la mort de Cambiaso avait laissées inachevées ; à la mort de Charles II, il se retira à Naples sa patrie.

Matteo Zuccaro (1529-1566), fervent admirateur de Raphaël, entendait à merveille le côté décoratif de la peinture, la division des espaces et la disposition des sujets, il décora des palais tout entiers, mais par suite de l'abondance de ses commandes se laissa parfois entraîner à la manière.

Frédéric Zuccaro (1542-1609) termina à l'église de la Trinité des Monts les peintures commencées par son frère. Il voyagea successivement en Flandre, en Hollande et en Angleterre et, arrivant à Venise, fut chargé par le Sénat de cette république d'exécuter des peintures en concurrence avec le Tintoret et le Bassano. Peintre, architecte et poète, il était d'une activité dévorante, mais s'abandonnant à la manière, il n'a point atteint à la hauteur de son frère et est plus remarquable par l'abondance de ses œuvres que par leur valeur. Il contribua fortement à abaisser, par son exemple, le niveau de l'art en Italie, quoique par ses enseignements directs il inculquât de bons principes à ses élèves.

Les frères Zuccari formèrent de nombreux élèves, parmi lesquels Niccolo Trometta, dit le Pesaro du lieu de sa naissance (env. 1550-1610 env.), est le meilleur ; il suivit plus spécialement Frédéric Zuccaro et exécuta plusieurs peintures dans l'église d'Ara-Cœli à Rome; mais ses œuvres principales se rencontrent à Pesaro.

C'est de cette ville que provient la madone que nous avons cataloguée sous le n° 3782 ; cette peinture donne une bonne idée de son talent avant l'époque où, entraîné par la vogue, il se mit à produire sans étude ni soin.

Frédéric Baroche l'avait en grande estime.

Federico Barocci, né à Urbino, appelé communément le Baroche (1528-1612), étudia successivement le Titien à Pesaro, et Raphaël et le Corrège à Rome où il fut appelé, en 1560 par le pape Pie IV pour décorer, en collaboration avec son ami Zuccaro, la galerie du belvédère au Vatican. C'est à cette époque que des artistes jaloux et envieux de son talent, tentèrent de l'empoisonner. Transporté chez le cardinal de la Rovere, celui-ci lui fit administrer des contre-poisons qui réussirent à lui conserver la vie, mais non pas la santé. Pendant les intervalles que la douleur lui laissait libres il composa et exécuta à Urbino sa patrie, où il s'était retiré, un certain nombre de toiles où tout est riant, doux et suave. Le Baroche n'a pas su s'abstenir de la manière, et malgré la noblesse de sa peinture, il a hâté la décadence de l'art ; son dessin est parfois incorrect, et son coloris élatant par l'emploi outré qu'il faisait du cinabre et du bleu dans les carnations. Son meilleur élève fut François Vanni de Sienne dont il a été question ci-dessus.

Le musée Rath, sous le n° 159, contient une esquisse représentant une descente de croix et qui peut donner une idée des défauts et non des qualités de ce peintre.

Le triomphe de l'Église catholique, tant en Italie que dans divers royaumes, permit un nouveau développement de l'art dans les centres principaux de l'Italie. Nous avons déjà vu, à partir de la mort des maîtres qui ont couronné les diverses écoles de la Péninsule, se dessiner de plus en plus la tendance des jeunes peintres à changer de maîtres et à chercher de s'approprier ce qui convenait le mieux à leurs talents dans la tendance de chaque école spéciale. Ce qui a causé la ruine de l'art pendant cette période, ce n'est pas le mode d'instruction que nous venons d'indiquer, mais bien en général l'abandon du vrai étudié sur la nature, point de départ unique de tous les grands maîtres.

Les grands maîtres, tels que Léonard, Fr. Francia, Michel-Ange, Raphaël, le Corrège, le Titien, etc., avaient chacun porté l'art, comme développement d'une école, au plus haut point auquel il leur était donné d'atteindre.

Nous avons vu se produire après eux une pléiade d'artistes, dont une faible portion marcha sur leurs traces, tandis que le plus grand nombre chercha, en dehors des grands principes qui les avaient guidés, une voie nouvelle; cette voie décorée du nom d'inspiration ou d'idéal est ce qui constitue la manière et se traduit par un dévergondage sans précédent, comme forme, dessin, composition et couleur. Les champions principaux de cette nouvelle peinture sont des artistes qui, mieux dirigés, eussent pu produire des œuvres non sans mérite, tels sont les Pierre de Cortone, les Barocci, les Vasari, les frères Zuccari, les cavaliers d'Arpino, etc.

Mais les bonnes traditions, oubliées il est vrai, étaient encore trop voisines pour qu'il ne se produisît pas, sous l'influence de circonstances politiques correspondant à un apaisement général en Italie, pour qu'il ne se produisît pas, dis-je, une réaction puissante. Cette réaction fut simultanée en divers points de l'Italie. Nous l'avons déjà étudiée à Sienne, en Toscane, à Crémone, à Milan et à Gênes, il nous reste à indiquer celle qui fut la plus puissante dans ses manifestations et ses conséquences, soit celle des Carrache à Bologne.

Ce retour vers les saintes traditions fut mitigé par *l'éclectisme*, c'est-à-dire le choix, supposé judicieux, des qualités déjà mises en œuvre par les maîtres précédents chez lesquels les adeptes de ces nouvelles écoles puisaient des compositions déjà toutes faites ou seulement certains groupes qui leur convenaient.

La décadence en fut sinon arrêtée résolûment, du moins

retardée et ces efforts produisirent chez ceux qui en eurent l'initiative ou chez leurs successeurs immédiats des résultats dignes d'arrêter le regard de l'historien.

Les partisans de *la manière* eux-mêmes durent compter avec cette nouvelle manifestation, et, de maniéristes qu'ils étaient, devinrent franchement réalistes, s'appuyant entièrement, uniquement et sans choix aucun sur le vrai, ne cherchant la dernière expression de l'art que dans la vérité, en dehors de la beauté ; la plus complète personnification de cette nouvelle école se trouve chez Michel-Ange Caravaggio.

Du mélange enfin de ces deux tendances si opposées, naquirent, par des artistes qui successivement étudièrent chez les uns et les autres des talents originaux et qui présentent souvent des productions remarquables sinon toujours heureuses. Parmi ces artistes, les principaux sont Guido Reni, Lionello Spada et le Guerchin.

Ludovic Carrache (1555-1619) fut élève de Prosper Fontana disciple d'Innocenzo da Imola, et du Tintoret à Venise. Ludovic passa la plus grande partie de sa jeunesse à faire des études sérieuses sur le modèle et des investigations anatomiques sur le cadavre ; il sentait par les moqueries auxquelles ses études l'exposaient de la part des artistes, combien une réforme radicale était nécessaire pour régénérer l'art. Il trouva l'appui nécessaire dans la personne de ses neveux Agostino et Annibal.

Tous les trois, ils ouvrirent une académie (les *Incamminati*) qu'ils pourvurent de moulages, de dessins, de gravures, de modèles nus pour l'instruction du dessin et de la peinture ; ils donnèrent eux-mêmes des cours de perspective, d'anatomie, d'histoire, de composition, etc... ; ils entourèrent leurs élèves de soins et d'attention, et au bout de peu de temps toutes les autres écoles d'art durent se



Nº 3871.

fermer. Il existe un sonnet d'Augustin Carrache qui contient les préceptes de l'école : le dessin d'après l'antique, l'harmonie des couleurs des Vénitiens, le coloris de Léonard, le naturel du Titien, le grandiose de Michel-Ange, le style pur et majestueux du Corrège, la noble symétrie de Raphaël, la chasteté du Tibaldi, l'invention du Primatice et un peu de la grâce de Parmesan, et que toutes ces qualités, du reste, se trouvent déjà réunies dans les œuvres de Niccolo dell' Abbate (élève du Corrège). Cette imitation multiple de tous ces maîtres ne doit s'entendre qu'au figuré, ou bien elle est destinée à appeler l'attention des élèves sur les qualités principales des maîtres comme les comprenaient les Carrache. Ludovic Carrache est plus remarquable comme professeur et fondateur d'école que comme peintre ; cependant ses œuvres se voient à Rome, à la galerie Corsini, et à Paris, à la galerie du Louvre.

Agostino Carrache (1558-1601) est peu connu comme peintre, il a produit davantage comme graveur ; c'est lui qui, dans l'Académie fondée à Bologne, donnait des cours d'architecture, de perspective, d'anatomie; c'est lui qui donnait les sujets des concours et analysait les esquisses en présence de ses élèves. Il peignit dans la galerie Farnèse la fable de Céphale et de Galathée et dut interrompre le cours de ses travaux par suite de la jalousie de son frère Annibal.

Annibal Carrache (1560-1609) est le personnage de cette famille le plus important comme peintre; il débuta en étudiant le Corrège, le Titien et Paul Véronèse, il peignit à cette époque un grand nombre de petits tableaux qui présentent alternativement les qualités de ses maîtres dont il était devenu l'émule.

C'est à cette période qu'il convient de rapporter le petit tableau d'une *Pietà* que nous avons cataloguée sous le n° 3871.

Appelé à Rome par le cardinal Farnèse, il employa huit années à peindre la galerie de son palais; ses compositions tirées de la mythologie sont disposées avec le plus grand art, le dessin en est surprenant, les draperies raisonnées, le modelé vivant et la science de la couleur et du clair-obscur poussée à un degré qui n'avait point encore été atteint par les maîtres. Ce travail ne lui fut payé que trois cents écus; il conçut un tel dégoût de l'ingratitude de ce prince qu'il voulait lui rendre son argent; empêché qu'il en fut par un ami, il se rendit à Naples pour fuir ses noires pensées, mais de retour à Rome, peu de temps après, il ne tarda pas à y mourir pauvre comme il était né.

Il fut universel comme peintre, et il a laissé des peintures d'histoire, des sujets religieux, des paysages et même des sujets de genre.

Le paysage inventé par le Giotto, perfectionné par le Titien fut porté à un degré de style par Annibal Carrache qui prépara le développement subséquent de ce genre de peinture inconnu des Anciens. Nous aurons l'occasion sous peu d'appeler spécialement l'attention sur ce sujet à l'occasion d'artistes étrangers à l'Italie par la naissance, mais qui se rattachent à cette contrée par l'entente et le développement qu'ils ont donné à cette branche des arts de la peinture.

Annibal Carrache n'a pas peint les fleurs et les fruits qui encadrent les sujets de ses peintures comme au palais Farnèse, par exemple, il a employé à cet effet, un peintre de Cortone, bossu de naissance et que l'on appelait *il gobbo dei frutti*, quoique son vrai nom fût Pietro-Paolo Bonzi qui a produit en outre de remarquables tableaux de fruits conservés en Angleterre.

La réaction puissante de ces trois hommes qui, avec courage, s'étaientjetés en travers de la mode de leur temps n'eut

pas une influence aussi radicale qu'on aurait pu le croire sur l'art en général. Nous avons vu que les peintres maniéristes furent aisément vaincus par eux à Florence, mais il n'en est pas de même des artistes qui possédaient alors la vogue à Rome et parmi eux le cavalier d'Arpino dont nous avons parlé plus haut, maniériste convaincu et MICHELANGELO AMERIGHI surnommé CARAVAGGIO du lieu de sa naissance en Lombardie (1569-1609). Ce dernier s'appuyait exclusivement sur la nature, il ne voulait savoir rien des maîtres passés; on ne peut pas lui refuser de la vérité dans le clair-obscur, une force de couleur et de vie qu'il répand en général sur les types les plus communs; il aime à représenter les passions, mais les passions viles et basses, le jeu, la haine, la frayeur, la douleur etc.; il méprisait Michel-Ange et Raphaël et, d'une nature sombre et emportée, il insultait les autres peintres ; obligé de quitter Rome pour avoir tué un ami dans une rixe de jeu, il passa successivement à Naples, à Malte et à Palerme, jusqu'à ce qu'il mourut de misère dans son voyage de retour à Rome. Nous retrouverons ce type complexe dans ses élèves en lutte avec ceux des Carrache.

Le musée Rath, sous le n° 24, renferme un tableau de Michelange Caravaggio sur lequel sont figurés quatre chanteurs dont on ne voit que le haut du corps; on peut rapprocher cette peinture de celle des joueurs de la galerie Sciarra à Rome, on y trouve au complet les qualités et les défauts de l'artiste.

Nous allons analyser les deux directions contemporaines et opposées que les Carrache d'une part et Michelange Caravaggio de l'autre ont imprimées à l'art de la peinture. Parmi les élèves des Carrache se trouve en premier lieu: DOMENICO ZAMPIERI appelé communément le DOMINIQUIN (1591-1641). Cet artiste présente parfois une naïveté peu commune dans la représentation et le choix des scènes de

la nature ; ses paysages entre autres font voir un sentiment poétique assez rare de son temps. Il ne possédait pas un génie inventif à la hauteur de son talent, et souvent il s'est borné à introduire de légers changements dans les compositions d'autres peintres, ne les rendant siennes que par le mode d'exécution correspondant à une conception autre du sujet. Parmi les peintures qui donnent une bonne idée de son talent citons les pendentifs de St.-André della Valle à Rome, la *Guérison d'un possédé* à Grotta-ferratta (dont il existe une copie dans les caves du musée Rath), la *Communion de St. Jérôme* au Vatican, le *Triomphe de David* et la *Chasse de Diane* ; mais dans cette dernière peinture on sent, malgré l'heureux agencement de la composition et la conception pondérée du paysage, une recherche académique et un manque d'expression dans les figures principales, ainsi qu'une entente du paysage au point de vue de la décoration.

Le musée Rath, sous le n° 36, contient le tableau du Triomphe de David, cité par Philippe de Boni, dans lequel quelques figures rappellent celles de la chasse de Diane de la villa Borghèse à Rome. Ce tableau est d'une grande beauté et donne une idée complète du talent de cet artiste, soit comme pureté de dessin, comme modelé dans la lumière et dans l'ombre. Il nous semble qu'il ne saurait y avoir de doute sur l'auteur de ce tableau qui, en tout cas, ne peut être attribué à Léonello Spada. élève, il est vrai, des Carrache, mais qui ne tarda pas à quitter cette école pour celle du Caravaggio.

Le Dominiquin fut appelé à Naples pour y exécuter des peintures importantes, mais il mourut avant d'avoir pu les terminer, et très-probablement empoisonné à l'instigation de la cabale menéé par Ribeyra et ses élèves.

Le Dominiquin forma peu d'élèves ; parmi les plus connus se trouve : Jean-Baptiste Passeri de Sienne (1610-1679), il reste de lui, dans le palais Mattei, des peintures de nature morte très-bien conduites. Il laissa en mourant le manuscrit de : *La vie des peintres, sculpteurs et architectes*

ayant travaillé à Rome et morts entre 1641 et 1674; dans ce traité, qui fut publié en 1772, on reconnaît une saine critique de l'art et une réaction puissante contre la manière de Lanfranc dans la peinture, et du Bernin dans la sculpture.

JEAN-BAPTISTE SALVI appelé SASSOFERRATO (1605-1685) fut également un élève du Dominiquin, et suivant les préceptes de l'école des Carrache, il chercha à se rapprocher des maîtres du commencement du XVIme siècle; c'est à lui que l'on doit la conservation de la *Madone à l'œillet* de Raphaël, dont l'original s'est perdu; on possède de lui également des copies d'après les peintres vénitiens et ceux de l'Ombrie; ses peintures manquent de profondeur dans l'expression et respirent un sentiment maladif et borné; on peut le rapprocher du peintre Carlo Dolci, mais le Sassoferrato, plus savant que le Dolci dans la composition, reste bien en dessous de lui comme suavité et comme expression de la foi catholique.

FRANÇOIS ALBANI appelé l'ALBANE (1578-1660), autre élève des Carrache, résume en quelque sorte les préceptes de l'école. Il se complaît à représenter des sujets gracieux, des jeux d'enfants, Vénus et les nymphes errant ou dansant en rondes gracieuses dans des clairières, au milieu des grands arbres. Ces sujets empruntés à la mythologie sont purement décoratifs, il est inutile d'y chercher autre chose, et il correspond en peinture à la poésie du Tasse. Dans celles de ses peintures qui sortent de ce cadre, on remarque une pauvreté d'idées étonnante.

Le musée Rath, sous le n° 135, renferme une copie de Subleyras d'après l'Albane; l'Ecce homo, se trouve en dehors des aptitudes du peintre, le Christ n'a que de la grâce, mais aucune distinction, et les deux anges qui sont à ses côtés jouent un rôle purement décoratif.

L'Albane forma de nombreux élèves parmi lesquels les plus importants sont les MOLA dont l'un, JEAN-BAPTISTE,

est un bon peintre de portraits et l'autre, François, est remarquable par la couleur et la lumière qu'il sait répandre sur ses paysages animés de sujets bibliques ou mythologiques.

Andrea Sacchi, formé à cette même école, a dépassé son maître par le talent de composition et le lumineux de son coloris, quoique le choix de ses modèles soit souvent empreint de trivialité; Sacchi enfin forma Charles Maratta, peintre de talent secondaire quoique idéaliste convaincu, et dont le mérite principal est d'avoir sauvé les fresques des Loges et des Stances de Raphaël, de la destruction dont elles étaient menacées par suite de l'abandon dans lequel on avait laissé ces locaux.

Nous avons indiqué plus haut la tendance de Michelange Caravaggio, étudions-le maintenant dans ses élèves :

Joseph Ribeyra, né à Xativa (actuellement St.-Philippe) en Espagne, ce qui lui a donné le nom de Spagnoletto (1589-1656), après avoir appris les premiers éléments à Valence, se rendit en Italie où il entra à l'école de Michelange Caravaggio. Après avoir hésité quelque temps, à la vue des œuvres de Raphaël, d'Annibal Carrache et du Corrège, il suivit résolûment la manière du Caravaggio, en en amendant le dessin, témoin la *Déposition de croix* qui se voit à la Chartreuse de Naples. Ribeyra préférait représenter les souffrances humaines, il excellait dans la peinture des martyres, sujets qui correspondaient à son humeur sombre et tragique. Il produisit beaucoup et le caractère de ses peintures est uniforme. On y remarque une grande vigueur de dessin et un coloris qui rappelle celui du Caravaggio avec des lumières qui font penser aux Vénitiens de la meilleure époque ; il passa la plus grande partie de son existence à

Naples d'où, avec le secours de ses élèves, il éloigna successivement par les menaces et le poison Annibal Carrache, le Dominiquin, Guido Reni, etc., peintres dont le talent lui donnait ombrage.

Jean-Baptiste Caracciola (1580-1641), élève de Michel-ange Caravaggio et de Ribeyra, s'engoua d'une manière passagère des peintures d'Annibal Carrache au palais Farnèse à Rome ; peintre sans talent remarquable il eut cependant une bonne influence sur la peinture à Naples où il forma quelques élèves, parmi lesquels le plus important est Massimo Stanzioni. On lui reproche d'avoir prêté la main à Ribeyra pour en éloigner tous les peintres qui y étaient appelés ou cherchaient à s'y établir.

Bélisaire Correnzio (1578-1643), Grec de naissance, passa cinq ans à l'école du Tintoret, puis se rendit à Naples où il forma l'âme de la ligue dirigée par Ribeyra contre les artistes étrangers.

Le musée Rath, sous le n° 140, contient un tableau provenant de l'église de St.-Germain et représentant une mise au tombeau ; ce tableau, attribué au Tintoret, pourrait être de Correnzio à cause de l'influence manifeste du Caravaggio ou de Ribeyra sur l'artiste qui a exécuté cette œuvre.

Aniello Falcone (1600-1665), élève de Ribeyra, se mit à étudier la nature et peignait de préférence des batailles dont il puisait les sujets dans l'histoire sacrée ou profane ; ses tableaux eurent beaucoup de succès. A l'occasion de la révolution de Masaniello, à la tête d'une troupe dans laquelle Salvator Rosa et Carlo Coppola étaient enrôlés, il commit une quantité de meurtres et d'exactions que Ribeyra, en qualité d'Espagnol, excusait auprès du vice-roi. La paix rétablie tous fuirent pour éviter le châtiment. Les œuvres du Falcone frappent plus par leur audace que par leur correction ; il existe de ses œuvres à

Malte, à Naples, en France et à Rome. Les élèves principaux du Falcone sont : Salvator Rosa, Domenico Gargiulo, Paolo Porpora, Carlo Coppola, François Courtois, surnommé le *Borgognone* et André de Lyon, sur lesquels nous aurons occasion de revenir.

Parmi les élèves du Caravaggio citons encore : Carlo Saraceni, né à Venise (1585-1625) ; son coloris est plus lumineux que celui de son maître, et ses personnages sont richement habillés à la manière vénitienne ; il a décoré de fresques une salle du Quirinal à Rome.

Simon Vouet, né à Paris (1582-1641), peignait déjà avec succès à l'âge de 14 ans ; il parcourut successivement la Turquie et l'Italie, il séjourna quelque temps à Venise, puis à Rome où il étudia le Caravaggio de manière à perfectionner son talent. Les œuvres qui datent de cette époque sont les meilleures, mais après une tournée faite à Gênes, il fut rappelé en France par Louis XIII. Accablé de commandes il fut obligé d'adopter un mode expéditif de peinture et baissa considérablement. De son école sortirent : Lebrun, Le Sueur, Mignard, etc., et il mourut quand son école était déjà éclipsée par Nicolas Poussin.

Moïse Valentin, peintre français (1600-1632) étudia Michelange Caravaggio et se lia d'amitié avec Nicolas Poussin. Le cardinal Barberini lui fit de nombreuses commandes. Ses tableaux se ressentent de cette influence et tout en présentant la même vigueur que les toiles du Caravaggio on reconnaît dans quelques-uns d'entre eux une recherche du beau qui est complétement étrangère à son maître.

Le musée Rath contient, sous le nº 144, un tableau important de ce peintre représentant des soldats jouant aux dés la robe de Jésus, et au nº 160 un autre tableau que nous serions disposés à attribuer à ce peintre quoique sur le

catalogue il soit indiqué sous le titre de : école de Rubens; il représente César contemplant le corps inanimé de Cléopâtre; et au n° 159, une copie d'après Valentin de son tableau : les cinq sens.

Pour compléter le tableau de la période qui s'étend du milieu du XVIme siècle à la seconde moitié du XVIIme siècle, il convient d'indiquer les résultats auxquels sont arrivés les peintres qui, de l'étude des Carrache ont passé à celle du Caravaggio ou vice versâ. Parmi ces artistes les plus importants sont d'une part : Guido Reni, le Guerchin, Lionello Spada et leurs élèves, et de l'autre : Massimo Stanzioni et Andrea Vaccarro.

Guido Reni (1575-1642) fréquenta d'abord l'école des Carrache, puis s'appropria le style et la couleur du Caravaggio ; il conserva de ses premières études une pureté de dessin qui se retrouve dans toutes ses œuvres, et même dans celles qui sont les plus lâchées, tandis que par l'étude du Caravaggio il se rompit la main aux difficultés du pinceau, au point de devenir capable de faire des pastiches de tous les peintres en renom. Ses principales peintures sont : la *Crucifixion de St. Pierre* au musée du Vatican à Rome, et le plafond du casino Rospigliosi dans la même ville, où il a figuré Apollon sur son char traîné par des coursiers et entouré des Heures, composition connue sous le nom de l'*Aurore.* Le Guide, dont la facilité était étonnante, a tiré de l'étude des deux écoles rivales, une manière entièrement creuse, se rapprochant du faire des peintres contre lesquels l'école des Carrache avait voulu réagir. Il eut un grand nombre d'élèves qui, imitant sa manière, n'ont rien produit de remarquable.

Jean-François Barbieri, surnommé le Guerchin (1590-1666) fréquenta peu de temps l'école des Carrache et se laissa influencer par le Caravaggio ; il est bien supérieur à

Guido Reni par l'expression plèine de vie de ses personnages, le coloris vivant et approprié à chacun d'eux et un modelé également puissant dans l'ombre et la lumière.

Le tableau des Martyrs chrétiens que nous avons catalogué sous le nº 3883 peut donner une idée avantageuse de son talent.

Peu de peintres ont possédé aussi bien que lui l'entente de la perspective pour la décoration des voûtes, peu de peintres ont déployé un coloris plus puissant et plus vigoureux dans l'emploi de la fresque. La décoration des salles d'un casino de la villa Ludovisi à Rome en donne un exemple remarquable. Sur la voûte en encorbellement il a figuré au centre l'*Aurore* traînée par ses coursiers, tandis que dans les retombées de la voûte on voit la *Nuit*, le *Crépuscule* et le *Jour*.

Le musée Rath, sous le nº 54, contient un tableau représentant St.-Sébastien percé de flèches, secouru par des anges qui le délient et des saintes femmes qui pansent ses blessures; la figure qui occupe la gauche du tableau montre comme dessin, agencement et expression ce que ce maître a fait de mieux, tandis que le St.Sébastien fait comprendre la science de clair-obscur que possédait le Guerchin (Le catalogue du musée Rath attribue cette peinture à Guido Reni).

Le tableau catalogué sous le nº 53 et donné pour un Guerchin, est tellement usé, restauré et repeint qu'il n'est plus de personne, et ne saurait donner une idée avantageuse ni du peintre inconnu qui l'a fait ni du restaurateur inhabile qui l'a gâté.

Parmi les élèves du Guerchin, le plus renommé est Maria Preti, surnommé le Calabrese du lieu de sa naissance (1613-1699); il vint à Rome et ayant vu le tableau de Ste Pétronille du Guerchin, il se rendit à Cento pour profiter des leçons de ce maître; il ne voulut commencer à peindre qu'en étant devenu très-fort en dessin; il étudia successivement les Florentins et les Lombards et fit son premier tableau à l'âge de 26 ans. Preti, d'un caractère violent et



N° 3883.

emporté, mena une vie très-orageuse, obligé à chaque instant de fuir les endroits où il avait commencé ses tableaux par suite d'homicides ou de rixes. Il était doué d'une étonnante facilité et peignit beaucoup à Malte, à Naples et à Rome ; son coloris est souvent grisâtre et chargé.

Lionello Spada (1576-1622) entra chez les Carrache pour broyer les couleurs, il se trouva dans la dernière misère et pour se procurer les moyens d'étudier le dessin fut obligé de faire lui-même le modèle. Le Guide s'étant permis à son égard un mot piquant, il résolut de s'en venger et d'opposer à la manière vide et sans force du Guide un mode de peinture plein de force et de vigueur ; il se rendit à Rome où il s'unit au Caravaggio qu'il accompagna à Naples et à Malte. De retour dans sa patrie, le Spada se fit connaître par un style nouveau, moins noble que celui des Carrache, mais dépouillé de la laideur systématique du Caravaggio dont il avait conservé la science du clair-obscur ; le seul reproche qu'on puisse lui faire, c'est l'emploi d'ombres tirant sur le rouge. Ses peintures se ressentent de son humeur naturellement satirique, il a produit beaucoup et a représenté un grand nombre de décollations de St. Jean-Baptiste, la galerie de Modène contient une *Suzanne au bain* et un *Enfant prodigue* qui sont d'entre les meilleures peintures qu'il ait faites.

Massimo Stanzioni naquit à Naples (1585-1656), fut élève de Caracciola, mais à ces enseignements il adjoignit l'étude des œuvres de Lanfranc, du Guide, d'Annibal Carrache et plus tard du Dominiquin. Il fut à Naples en but à la scélératesse de Ribeyra, en compagnie duquel plus tard il termina les peintures que la mort du Dominiquin avait laissées inachevées.

Andrea Vaccaro (1598-1670) fut l'émule du Stanzioni, il fréquenta l'école du Caravaggio pour s'éprendre ensuite

de la manière du Guide et visita assidûment l'école de peinture que le Dominiquin avait ouverte à Naples. Il se forma un style élégant et vainquit Lucas Giordano dans le concours pour la décoration de l'autel de l'église de Ste-Marie-des-pleurs.

Jean Lanfranc (1581-1647) représente déjà l'abandon des principes de l'école des Carrache ; cet artiste traitait la peinture comme un métier et ses compositions tournent à la simple décoration. C'est ainsi qu'il abuse des oppositions d'ombre et de lumière, qu'il introduit les raccourcis exagérés pour faire montre de son habileté comme dessinateur. Tous ses personnages sont mouvementés outre mesure, les draperies volantes et les physionomies bouleversées sans expression. Malgré tous ses défauts il eut un immense succès et fut chargé de travaux importants tant à Rome qu'à Naples. Parmi ses meilleurs ouvrages on cite son *St. Louis nourrissant les pauvres*, de l'Académie de Venise, et la *Délivrance de St. Pierre*, de la galerie Colonna à Rome.

Nous avons vu plus haut le paysage prendre naissance sous le Giotto, se perfectionner à Venise par le Titien, le Giorgione, etc., nous avons vu Raphaël lui-même mettre un certain soin à l'exécuter comme fond de ses compositions. L'école des Carrache lui donne une importance plus grande, et c'est à partir de cette époque que le paysage prend rang dans la peinture au point d'être traité pour lui-même. Les figures qui y sont représentées, loin de former le sujet principal de la composition deviennent un accessoire. Il était donné à des artistes flamands de fonder ce genre nouveau et à des artistes français de le perfectionner ; ces étrangers, par leur long séjour en Italie et à Rome spécialement, ont leur place marquée ici dans cet aperçu historique.

Mathieu Bril, né à Anvers (1550-1584), vint très-jeune à Rome et fut chargé par le pape Grégoire XIII d'exécuter à fresque des peintures de paysage au Vatican ; son frère Paul Bril (1556-1626) l'avait rejoint en 1570, et fut chargé par Sixte-Quint de terminer les peintures commencées par son frère ; il étudia ensuite le Titien et Annibal Carrache et dans les tableaux qu'il fit par la suite, il représenta volontiers des ruines romaines au milieu d'une nature qui respirait la paix et la tranquillité ; quelquefois encore il représentait des chasses et préférait le lever du soleil, moment où les arbres frissonnent sous un vent léger ; son coloris a malheureusement poussé au vert bleuâtre, ce qui donne un aspect froid à la plupart de ses tableaux.

Agostino Buonamici, né à Pérouse (1566-1642) fut élève de Paul Bril, reçut le surnom de Tassi parce qu'ayant fui la maison paternelle, il fut reçu comme page par le marquis Tassi. Devenu déjà peintre de talent, il fut condamné pour quelque temps aux galères à Livourne et profita de ce séjour sur le bord de la mer pour s'exercer à peindre des navires, des bourrasques ou encore le calme de la mer; il animait ses paysages et ses marines de figures spirituellement traitées que terminait son condisciple Horace Gentileschi. Son élève principal fut Claude Lorrain.

Claude Gelée, appelé le Lorrain d'après sa patrie (1600-1682), est l'expression la plus haute dans le genre de peinture qui nous occupe ; les scènes qu'il traite de préférence se déroulent sur les rives de la mer, ou bien dans de vastes plaines, à l'horizon desquelles on voit des montagnes aux contours élégants et à la couleur éthérée. L'air joue à profusion entre les bosquets des premiers plans et le fond du paysage, des rivières au cours paisible, serpentent dans la plaine ; un moulin, un pont ou de splendides palais reposent l'œil, du spectacle de la nature. Claude

Lorrain est inimitable pour l'enveloppe de lumière dont il sait entourer les objets, sans craindre de représenter le soleil par ses reflets brillants sur les ondes de la mer et le brouillard doré qui l'enveloppe à l'aurore ou au crépuscule. Cet artiste diffère foncièrement par son entente de la nature des deux autres grands paysagistes de l'époque: Nicolas Poussin et Salvator Rosa. Ses plus beaux tableaux se voient au Louvre, à Paris et à la galerie Doria à Rome.

Hermann Swanevelt (environ 1620- date de sa mort inconnue) fut élève de Claude Lorrain et s'appropria son mode de composition sans toutefois atteindre au degré d'harmonie de son maître; il se laisse trop entraîner par les détails, ce qui donne un aspect lourd et léché à ses tableaux.

Jean Both d'Utrecht (1610-1651 environ) fut un autre élève de Claude Lorrain; il affectionne les effets de crépuscule, ce qui donne à ses compositions, qui ont la largueur de celles de Claude, une splendeur qui rappelle celle de son maître. Les figures qui animent ses compositions sont dues à son frère André.

Un condisciple de Jean Both est Adam Pynacker, né à Delft (1621-1673), qui se borna à faire de nombreuses études aux environs de Rome, puis retourna travailler en Hollande. Ses tableaux peints loin de l'original ont un aspect plutôt décoratif.

Adam Elzheimer (1574-1620) réunit l'entente de la nature des Italiens avec le faire des Flamands, ses œuvres sont peintes avec une minutie toute flamande ; il anime ses paysages par des scènes tirées de la Bible ou de l'histoire ancienne; et dans chaque cas particulier personnages et paysages sont faits l'un pour l'autre et répondent parfaitement à ce que l'on entend par *paysage historique* ; parmi ses élèves citons :

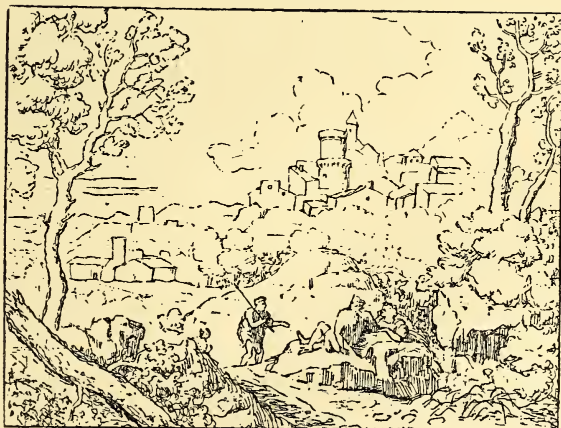
Cornelius Pœlenburg, né à Utrecht (1586-1660), qui a



N° 3873.



Nº 3888.



Nº 3889.



Nº 3887.

suivi la manière de son maître, mais n'a pas su donner à ses tableaux la douceur de sentiments de celui-ci, tout en atteignant une force et une harmonie de tons remarquables.

Le musée Rath à Genève, sous le n° 109, contient un paysage avec ruines. Sur le devant le jeune Tobie montre à l'ange le poisson qu'il vient de sortir de l'eau; et sous le n° 110 un autre paysage avec une fuite en Égypte. Ces deux tableaux sont très-fatigués.

Nicolas Poussin, né aux Andelys (1594-1665), après avoir cultivé les lettres jusqu'à l'âge de 18 ans, se voua à la peinture; il perdit beaucoup de temps à fréquenter des écoles de maîtres secondaires, et son talent ne s'éveilla qu'à la vue de gravures exécutées d'après Raphaël et Jules Romain. Après bien des déboires il réussit par la protection du poète Marini à visiter Rome, où il se mit à étudier avec frénésie les statues antiques et les monuments romains; il étudia spécialement les *Noces aldobrandines* au point de vue de la composition, et avec son ami le sculpteur Algardi il étudiait les peintures que le Titien avait exécutées pour la Villa Ludovisi et où il avait figuré des bacchanales et des jeux d'enfants.

C'est probablement ensuite de ces études qu'il décora ou au moins dirigea de ses conseils la décoration du château de la Crescenza, possession de son ami et condisciple le marquis Jean-Baptiste de' Crescenzi. Ce château est connu à Rome sous le nom de *ferme du Poussin* et a servi de demeure à Nicolas.

Parmi les peintures exécutées dans la galerie du château, se trouvaient outre des jeux d'enfants et d'amour, plusieurs motifs de paysages, parmi lesquels la vue du fief lui-même (n° 3846), des dessus de portes, des lunettes, etc..., toutes peintures à fresques et à la détrempe, qui, transportées sur toile existent dans notre collection.

Le Poussin cherchait à unir à l'expression du beau de l'antiquité le sentiment de la beauté chrétienne, intellectuelle et morale; il n'est donc point étonnant qu'il préférât Raphaël à Michel-Ange, Annibal Carrache au Caravaggio

et le Dominiquin à Guido Reni. En 1629 il épousa Anne-Marie Dughet dont il adopta le frère Gaspard, appelé communément le *Guaspre*. Il acheta une petite maison sur le Monte-Pincio près de celle de Salvator Rosa et en face de celle de Claude Lorrain. Le Poussin exécuta deux séries des sept sacrements et une suite de tableaux mythologiques dont quelques-uns pour le cardinal de Richelieu, puis il fut appelé à Paris par le roi Louis XIII et nommé son premier peintre ordinaire avec la direction de tous les travaux de peintures et de décoration de ses palais ; c'est alors qu'il peignit les *Travaux d'Hercule* pour Fontainebleau, etc. ; il serait trop long d'énumérer toutes ses œuvres. Retourné à Rome en 1642 pour mettre ordre à ses affaires, il y apprit la mort du roi et se crut délié de ses engagements. Fixé définitivement en Italie, il ne cessa pas pour cela de s'occuper de ses élèves : Mignard, Lebrun et Lesueur qu'il aidait de ses conseils. Plus il avançait en âge, plus son coloris gagnait en douceur, plus ses compositions étaient riches, vraies et poétiques ; c'est à cette époque que se rapporte le *Moïse sauvé des eaux*, et tant d'autres tableaux dans lesquels le paysage ou l'architecture jouait un rôle important. Il comprit alors ce qui manquait aux paysages d'Annibal Carrache, et s'efforça de compléter le sens de ses compositions au moyen de paysages formant partie intégrante du sujet au lieu de lui servir de cadre comme chez Annibal Carrache. La grande importance qu'il attribuait à la composition lui a fait délaisser la couleur et si l'on en excepte les œuvres du commencement et de la fin de sa carrière, les œuvres de ce maître tournent au gris. Ses tableaux sont innombrables et les principaux d'entre eux ont été gravés.

Nous avons catalogué sous le nº 3873 une esquisse à peine ébauchée qui dans la galerie Doria de Naples était attribuée au Poussin.

Gaspard Dughet, né à Rome, surnommé le Guaspre (1613-1675), d'après les conseils de Nicolas Poussin, abandonna le genre historique pour le paysage, il étudia pendant trois ans à l'école du Poussin, puis suivit les enseignements de Claude Lorrain. Ses peintures eurent beaucoup de succès et il en exécuta pour tous les princes romains; il représentait la nature à tous les moments du jour et poussait beaucoup ses compositions à *l'effet*; doué d'une facilité étonnante, il terminait parfois un tableau en un jour. Il introduisait des figures afin d'obtenir, par l'opposition des couleurs, une tonalité harmonieuse et vive tout à la fois, les ciels et les lointains sont indiqués d'une manière plus large que chez Claude Lorrain, qu'il surpasse en éclat sans en égaler la science, ni la suave tranquillité.

Les quatre paysages (esquisses) que nous avons catalogués sous les nos 3888, 3889, 3890 et 3891 peuvent donner une idée du genre de son talent; s'ils ne sont pas dus à son pinceau, au moins doivent-ils être attribués à un de ses élèves immédiats.

Jean-François Van Blœmen, né à Anvers (1626-1740), passa toute sa vie en Italie où il est plus connu sous le nom de Orizonte. Ses paysages, tout en rappelant vaguement ceux du Guaspre, sont plus mous et la seule qualité qui les distingue est l'habile dégradation du ciel à l'horizon, origine de son surnom.

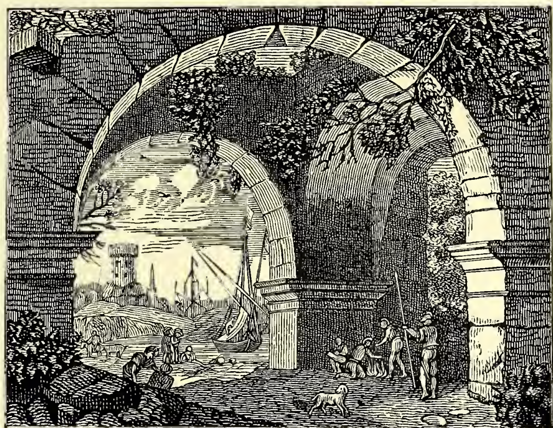
Sous les nos 3886 et 3887 nous avons catalogué deux paysages dus à ce peintre.

Le musée Rath contient en outre, sous le no 14, un tableau de son frère Pierre, qui retourna de bonne heure dans sa patrie où il fut nommé directeur de l'Académie d'Anvers; ce tableau représente l'atelier d'un tailleur de pierres en plein air.

Parallèlement à cette école romaine de paysagistes, qui forme pour ainsi dire la suite des enseignements de l'école

éclectique du Carrache, il se développa, sous l'influence du Napolitain Salvator Rosa, élève comme nous avons vu, page 158, de Aniello Falcone, et sous celle de Pierre Van Laar, peintre hollandais, une école de paysagistes développant dans ce sens spécial la tradition des Michelange Carravaggio, Ribeyra et consorts.

Salvator Rosa, né près de Naples (1615-1673), peintre et poète, eut à lutter contre des difficultés sans nombre pour se faire connaître, il y réussit enfin par des satires mordantes, répandues et propagées à Rome pendant le carnaval de 1639 ; il est remarquable comme peintre de batailles dans lesquelles il rend, avec une vérité poignante, des escarmouches de cavaliers ou de fantassins, toutes scènes qu'il avait eu occasion de voir de près lorsqu'au moment de la révolution de Masaniello, il fit partie, sous le commandement d'Aniello Falcone, d'une compagnie de pillards appelée la *compagnie de la mort* et formée sous le prétexte de secouer le joug espagnol. — Pendant sa jeunesse, privé de moyens, il avait étudié de préférence les sites sauvages, les ruines, les sombres forêts à travers les trouées desquelles on voit un fleuve qui serpente ou un lambeau de la mer ; il rendait à merveille la nature sous son aspect terrible, animant ses grottes, ses ruines ou ses forêts de quelques troupes de brigands ou de spadassins aux costumes pittoresques. Il excelle à rendre le sentiment de la solitude, ses lointains sont lumineux sans être éblouissants et ses ciels vrais, qu'ils soient purs et limpides ou colorés par les tons chargés d'un soleil couchant. Son pinceau rend avec une égale facilité le calme de la nature ou la tempête. Devenu célèbre, il exécuta un grand nombre de tableaux dans lesquels il donne carrière aux différentes aptitudes de son talent ; sur la fin de sa vie, toute la société littéraire de Rome fréquentait sa maison, située sur le



No 3893.

Monte-Pincio; c'est dans cette période qu'il fit ses deux chefs-d'œuvre comme peintre et comme poète : la fameuse *Bataille*, exposée au Louvre, et la satire sur *l'Envie*, la plus robuste et la plus sanglante de toutes.

Le musée Rath, sous le nº 119, contient un paysage hérissé de rochers formant une voûte au travers de laquelle on voit un ruisseau et un lointain; sur le premier plan un berger et quelques vaches, et sous le nº 120 un paysage très-sauvage dans lequel une cascade tombe d'une paroi de rochers et forme une nappe d'eau.

Domenico Gargiulo, surnommé Micco Spadaro, fut élève de Falcone et de Salvator, il imita bien la manière de ce dernier et réussit spécialement dans les paysages de petites dimensions; il exécuta cependant dans la chartreuse de Naples des tableaux de sainteté qui ne sont pas sans mérite ; mort à Naples en 1666.

Le paysage avec ruines et port de mer dans le lointain, animé par un bivouac de soldats sous les ruines, tableau que nous avons catalogué sous le nº 3893 peut donner une idée avantageuse de son talent.

Paolo Porpora, Carlo Coppola furent des élèves de Rosa qui n'atteignirent pas la hauteur du précédent ; ils florissaient aux environs de l'année 1660.

Nous avons vu, pages 163 et 165, des artistes français être épris des beautés de l'Italie au point d'y fixer leur demeure d'une manière durable ; il nous reste à étudier rapidement les quelques peintres flamands et hollandais qui y vinrent également, transplantant dans les sites baignés de lumière de la campagne de Rome les petits sujets chers aux habitants du Nord, tels que des scènes de paysans, des escarmouches, ou encore des bestiaux avec leurs conducteurs.

Ces peintres formèrent, dans leur patrie d'adoption, des élèves dont le talent, plus en harmonie avec les sites de la nature qu'ils figurent, travaillèrent non sans quelque suc-

cès mérité, en diverses parties de l'Italie jusqu'au milieu du XVIIIme siècle.

JEAN VAN MIEL, né près d'Anvers (1599-1664), peignit des scènes de la vie du peuple en Italie, dans laquelle la place importante est réservée au paysage ; il représenta également des marines et des escarmouches. Son coloris est chaud, son exécution soignée et son dessin correct, ses œuvres sont peu communes.

Le musée Rath contient, sous le n° 93, un tableau de ce peintre représentant une escarmouche aux environs d'un château.

PIERRE DE LAAR OU LÆR (env. 1613-1674 env.) séjourna longtemps à Rome où il reçut le surnom de Bamboccio, à cause de sa tournure grotesque ; il fut l'ami du Poussin, de Claude Lorrain et d'autres peintres de talent ; sa peinture est pleine de gaieté comme son esprit, il représentait volontiers les scènes de paysans dans la campagne, des rixes populaires, des fêtes et des travestissements du carnaval. Ses tableaux étaient de petites dimensions, mais il avait le don de la couleur et savait faire un choix judicieux des sites où il plaçait les scènes qu'il représentait. Ses ciels sont limpides et purs, mais malgré son long séjour en Italie, ses œuvres conservent toujours quelque chose de flamand ; il a malheureusement employé des toiles à préparation rouge ou brune qui ont repoussé et fait le plus grand tort à sa peinture. Jean Miel, dont nous venons de parler plus haut, s'inspira souvent de Pierre de Laar.

Le musée Rath, sous le n° 70, contient un tableau de ce peintre, il représente un homme monté sur un cheval blanc, qui s'entretient avec un paysan occupé à charger une charrette ; fond de paysage avec bouquet d'arbres. On peut voir sur cette toile l'effet désastreux de la préparation dons nous avons parlé.

Pierre de Laar forma des élèves et eut des imitateurs

parmi les Romains et parmi ses compatriotes ; nous passerons en revue les principaux d'entre eux ;

Jean Assleyn, né à Diepen près d'Amsterdam (1610-1660), fut élève de Van de Weld et de Jean Miel ; il a représenté de préférence des sites de la campagne de Rome animés par des troupeaux ou des cavaliers. Ses tableaux plaisent par la perfection du dessin et le clair-obscur appliqué dans une juste mesure.

Jacob Van der Does, né à Amsterdam (1623-1673), suivit assidûment les enseignements de Pierre de Laar. Ses tableaux sont du même genre que celui du peintre précédent, mais son coloris est plus chaud et sa touche plus empâtée.

Nicolas Berghem ou Berchem, né à Harlem (1624-1683), fut élève de Jean-Baptiste Weeni avant de quitter son pays, mais dut transformer son style et son talent en Italie. Ses compositions présentent un sentiment poétique et une grande habileté de perspective aérienne ; son coloris cependant est tantôt chaud et harmonieux, tantôt d'une crudité déplaisante. Berghem a traité tous les sujets allégoriques ou religieux, historiques ou de portrait, mais poussé par l'avarice de sa femme, il s'est laissé aller à peindre de manière. Nous verrons, par la suite, que les grands paysagistes flamands l'ont souvent employé pour animer leurs œuvres.

Le musée Rath contient deux tableaux de ce peintre : au nº 12 l'enfant prodigue ; il est représenté debout, en costume espagnol, folâtrant avec sa maîtresse et entouré de convives qui suivent son exemple. Rien n'est plus riche que la scène de ce banquet : architecture, sculpture, paysage, animaux et figures, tout y est rassemblé et peint avec une franchise et un brillant remarquables. Sur le devant deux chiens qui vont se battre sont de la plus belle manière de l'auteur. Les figures ont un pied de proportion.

Au nº 13, Abraham recevant Sara du roi Abimélec : pendant du tableau précédent. Abraham en costume de voyageur, à genoux devant Sara qui est

très-parée et conduite par un eunuque noir. Derrière est le roi avec ses officiers, tous richement vêtus. Le fond montre un vase magnifique, des jardins, un palais et un ciel orageux.

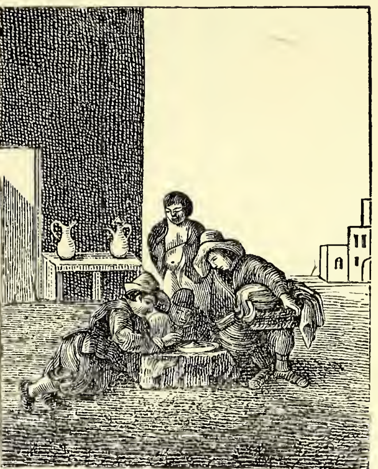
Karel du jardin, né en Hollande (env. 1625-1673), fut élève de Berghem, ou, suivant Waagen, de Paul Potter. Sauf de courtes absences, il passa toute sa vie en Italie, où il mourut ; il traite les mêmes sujets que Berghem, auquel il est supérieur dans les portraits et les animaux ; il montre souvent un sentiment de la nature qui le rapproche de Potter, et possède la science du clair-obscur et une exécution délicate exempte de pédantisme.

Le musée Rath, sous les n[os] 67 et 68, possède deux études de chiens et de chevaux qui pourraient être de ce peintre ; et sous le n[o] 69, un Christ sur la croix, sujet qui sort des représentations habituelles à cet artiste.

Pierre Molyn, appelé Tempesta en Italie (1600- date de la mort inconnue); les figures d'hommes et d'animaux sont secondaires dans ses tableaux, ses paysages sont d'une grande vérité, son coloris est puissant, mais il vise à l'effet et au pittoresque.

Michelange Cerquozzi, surnommé Michelangelo delle Battaglie (1600-1660), peignit des batailles et des scènes burlesques tirées de la vie des lazzaroni à Naples. Lorsque Pierre de Laar quitta Rome pour rentrer dans sa patrie, le Cerquozzi se mit à peindre des sujets analogues à ceux qui avaient fait la réputation du peintre hollandais, seulement ses sujets figurent les mœurs, les occupations et les jeux de la classe la plus infime de la population romaine ; il surpasse Laar par l'esprit avec lequel il rend le jeu des physionomies et il est à regretter que ses toiles aient poussé au noir comme celles du peintre hollandais.

Notre collection, sous les n[os] 3879, 3880, 3881, 3882, fournit des tableaux d'après lesquels on peut juger sainement la valeur de cet artiste pendant la dernière moitié de sa carrière.



N° 3882.



N° 3881.



N° 3879.



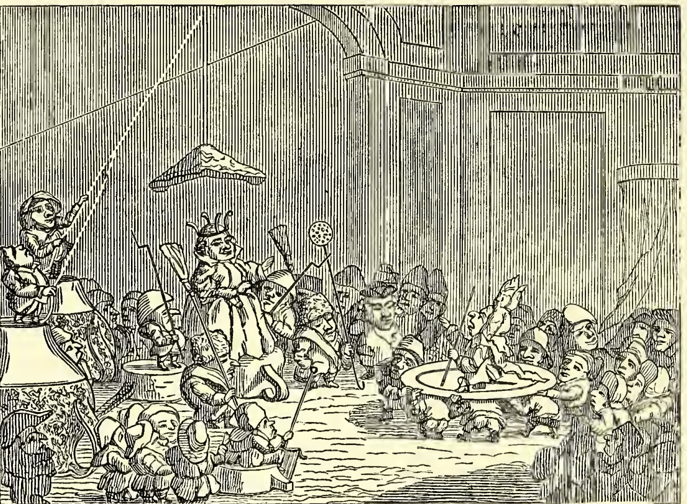
N° 3880.



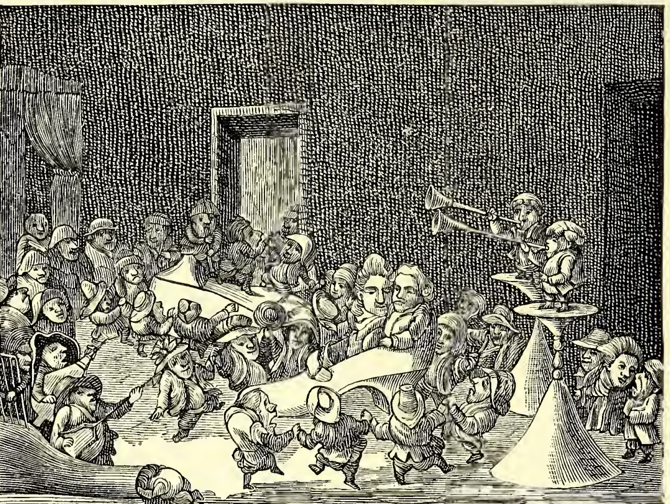
N° 3884.



N° 3885.



N° 3877.



Nº 3878.

JACQUES COURTOIS, surnommé le BOURGOGNONE *(Bourguignon)*, né à St.-Hippolyte (1621-1670), étudia d'abord le Guide, puis il fut encouragé par Cerquozzi dans la peinture des batailles, où il se montre supérieur pour le mouvement, l'agencement et la composition, quoique son dessin laisse quelquefois à désirer.

Notre collection, sous les nos 3884 et 3885, renferme deux esquisses d'escarmouches de cavalerie qui peuvent donner une idée du talent de composition de cet artiste, mais dont le coloris uniforme ne saurait servir d'exemple pour celui des travaux terminés du Bourguignon.

EVERARDI, appelé le FIAMMINGHINO, né à Brescia (1647-1678), fut élève de Jean de Hert, d'Anvers, puis de François Monti, peintre de batailles ; enfin il perfectionna sa manière d'après l'étude des œuvres du Bourguignon, dont il surpassa les qualités par un dessin toujours correct.

FAUSTINO BOCCHI, né à Brescia (1659-1742), fut élève du Fiamminghino, dont il imitait la manière à l'origine de sa carrière ; il s'abandonna ensuite à ses caprices et se mit à peindre des batailles, des fêtes populaires, des noces et des réceptions officielles où figurent des nains, des bossus et des estropiés, qu'il habillait avec des costumes flamands, polonais, italiens, etc. Il mélangeait à ses pygmées des objets, des légumes ou des animaux peints dans une dimension de nature à faire ressortir la taille exiguë des acteurs principaux de ses tableaux.

Notre collection, sous les nos 3877 et 3878, contient deux peintures de cet artiste qui font voir avec avantage la tournure humoristique de son esprit et l'habilete de son pinceau.

La décadence de la peinture en Italie s'accentue de plus en plus à partir de la seconde moitié du XVIIme siècle ; on ne rencontre plus alors que peu de peintres capables de composer et d'exécuter de la grande peinture, et, ce qui

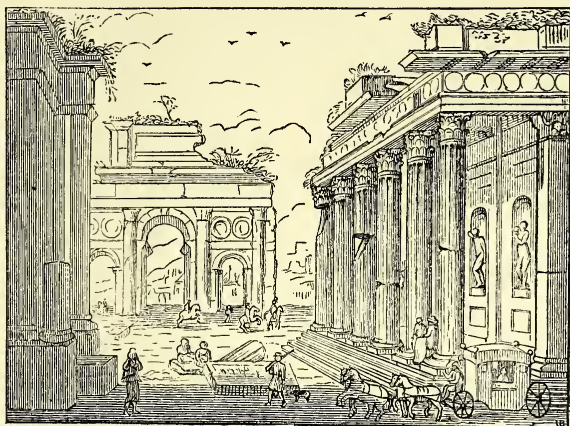
montre bien la décadence, c'est l'absence d'études non-seulement d'après l'antique, mais aussi d'après les grands maîtres et même d'après la nature. La spécialisation, c'est-à-dire la représentation unique de telle ou telle branche accessoire de la peinture, remplace les talents universels que la renaissance ou l'époque immédiatement suivante a fournis en si grand nombre à nos études, il faut en chercher la cause dans l'appauvrissement graduel de l'Italie, conséquence du despotisme qui avait remplacé dans toute la péninsule les libertés passées. Nous verrons plus loin le même phénomène se reproduire en Hollande, non pas sous l'influence du despotisme politique, mais bien sous celle de l'exclusivisme religieux dû à la Réformation. Dans ces conditions d'abandon de toute tradition sérieuse, nous devons nous borner à citer les quelques peintres qui présentent encore quelques qualités individuelles ou qui, tout au moins, servent à faire comprendre la nécessité d'un retour courageux aux vrais principes de l'art.

François Romanelli, né à Viterbe (1617-1662), étudia le Dominiquin et Pierre de Cortone, puis s'éprit de la manière du Bernin ; il composa un grand nombre de tableaux mythologiques pour les princes Chigi et Albani, puis passa en France, où il fut appelé par le cardinal Mazarin. Il exécuta la plupart de ses œuvres en France et au Louvre en particulier, où ses allégories sont consacrées à la gloire de Louis XIV. Son talent est plus gracieux que puissant, son dessin est souvent défectueux et sa tonalité monotone; chez lui l'affectation du Bernin est à peine rachetée par l'expression mystique, douce ou inspirée de ses personnages.

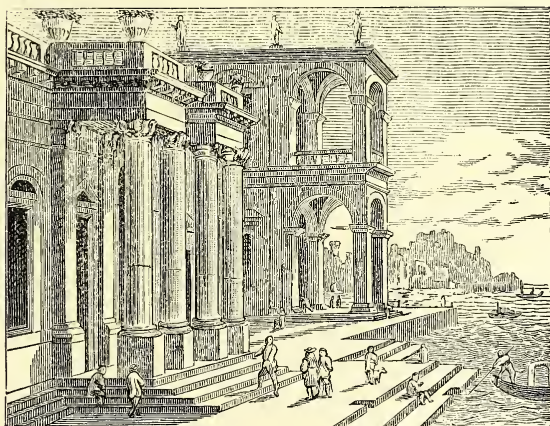
Notre collection, sous le n° 3892, contient une toile de cet artiste qui représente le couronnement de Ste Thérèse et dans lequel on trouvera réunis les qualités et les défauts de cet artiste.



Nº 3892.



Nº 3894.



Nº 3895.


Nº 3897.


Nº 3898.



N° 3876.

Francesco Galli, surnommé Bibiena d'après le lieu de naissance de son père, né à Bologne (1659-1739), fut élève de Pasinelli et de l'Albano et se rendit célèbre de bonne heure par ses tableaux d'architecture et par la confection des décors de théâtre ; il ornait lui-même ses tableaux d'architecture, exécutés avec une profonde science de la perspective avec des petites figures spirituellement tracées ; Bibiena fut également architecte et construisit les théâtres de Vienne, de Nancy et de Vérone. Il enseignait la géométrie, l'architecture, la perspective, la mécanique, etc., à l'Académie de Bologne.

Notre collection, sous les nos 3894 et 3895, renferme deux toiles de cet artiste, composées avec goût et peuplées de personnages traités finement; le coloris seul laisse à désirer, il est froid et uniforme.

Onofrio Loth, né à Naples (date de la naissance inconnue-1717), fut un des meilleurs élèves de Paolo Porpora, élève lui-même de Salvator Rosa; il excellait dans la peinture des fruits, des fleurs et surtout des raisins, et n'est inférieur à son maître que dans celle des animaux.

Notre collection, sous les nos 3897 et 3898, contient deux tableaux de fruits, de fleurs et de raisins qui, s'ils n'égalent pas les peintures de même genre des artistes hollandais de l'époque correspondante, leur sont cependant supérieurs par la largeur de la touche et la vérité d'exécution.

Joseph Nogari, né à Venise (1699-1763), fut élève d'Antonio Balestra, mais chercha à imiter les Hollandais et surtout Rembrandt; il fut surtout peintre de portraits, mais exécuta cependant quelques peintures décoratives dans le dôme de Bassano, dans l'église des Frari et de St.-Augustin à Venise, ainsi qu'à la cour de Turin.

Notre collection, sous le no 3876, renferme une étude de vieille femme qui montre l'intention du peintre de se rapprocher de Rembrandt Van Ryn, quoiqu'il soit bien loin d'en atteindre le velouté et le clair-obscur.

GIOVANNI PAOLO PANNINI, né à Plaisance (1691-1764), fut un peintre de paysage et de perspective. Il apprit le dessin de la figure, à l'école de Benedetto Luti, puis se dévoua entièrement à la décoration des palais dans lesquels il représentait des ruines romaines agencées avec goût et peuplées de soldats et de paysans ; il exécuta aussi quelques tableaux de chevalet dont on peut admirer des spécimens au musée du Louvre et à la galerie Corsini à Rome. Il était architecte et c'est en cette qualité qu'il fit construire la chapelle des frères de la Scala dans le Transtévère à Rome.

Notre collection renferme, sous les n[os] 3899 et 3900, deux petites toiles ayant servi de panneaux décoratifs dans quelque appartement princier de l'époque.

RAPHAEL MENGS, né à Auszig en Bohême (1728-1774), fut élève de son père ; il marque un retour vers une tendance éclectique sérieuse. Il avait étudié Raphaël et Michel-Ange au point de vue de la composition, le Corrège pour la science du clair-obscur et le Titien pour la vie et la puissance lumineuse du coloris, enfin il se rompit à tous les procédés techniques de la peinture, tels que la fresque, la détrempe, l'huile, la miniature et le crayon. Raphaël Mengs doué d'une volonté de fer, apprit tout ce que l'on peut apprendre, et il ne lui manqua qu'une seule chose pour devenir un maître, je veux dire l'imagination ou le sentiment. Là où il réussit le mieux, c'est dans les portraits.

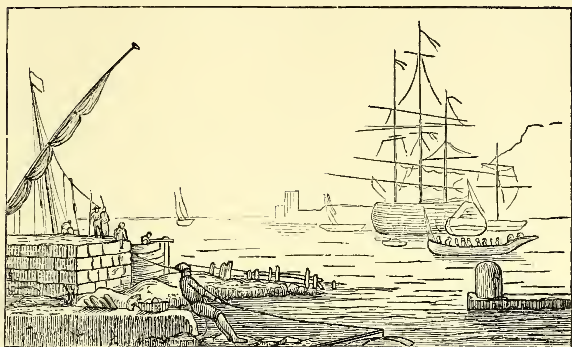
Nous sommes mieux placés pour le juger que ses contemporains qui, au milieu de la décadence complète et générale de l'art, crurent trouver en lui un sauveur, un second Raphaël, et tout en lui rendant pleine justice pour les résultats auxquels il est arrivé, nous ne pouvons nous



N° 3899.



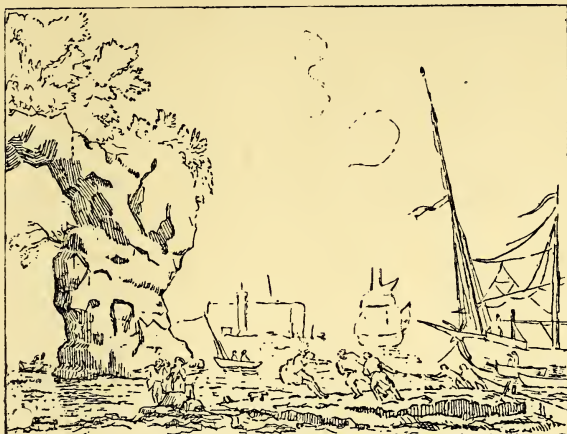
N° 3900.



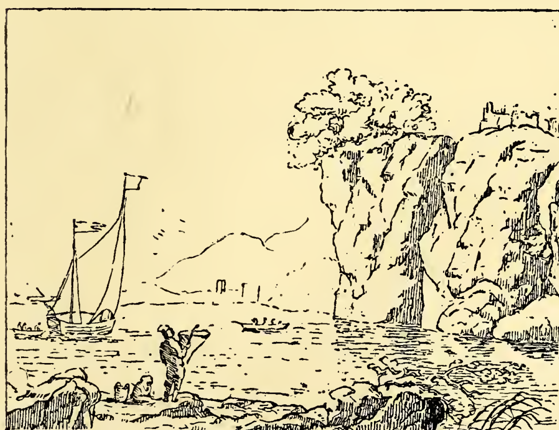
N° 3903.



N° 3901.



N⁰ 3902.



No 3904.

empêcher de rester froids devant son plafond de la villa Albani qui renferme cependant toutes les qualités qu'il avait puisées dans l'étude des maîtres. Raphaël Mengs a publié des écrits sur l'art qui renferment des notices précieuses sur plusieurs remarquables tableaux.

Gregorio Fidanza, né à Rome (environ 1755-1820), élève de Lacroix chercha à améliorer le style de sa peinture en étudiant les œuvres de Salvator Rosa et de Claude Lorrain, il peint lui-même dans ses paysages ou ses marines les figures qui les animent, et il atteint et dépasse même quelquefois Claude Lorrain dans ses effets de soleil perçant à travers le brouillard matinal qui couvre les bords de la mer. On confond souvent ses tableaux avec ceux de Joseph Vernet quoique les toiles de ce dernier soient moins enveloppées et plus froides que celles de Fidanza.

Notre collection renferme, du n° 3901 à 3907, une série d'œuvres de ce peintre par lesquelles on pourra l'étudier et juger de sa valeur.

LA RENAISSANCE

EN ALLEMAGNE ET DANS LES PAYS-BAS

Nous avons laissé l'art allemand au moment de la formation des écoles de Cologne et Nuremberg, et celui des Pays-Bas, à l'origine de l'école de Bruges, etc.; cet art spiritualiste se transforma tout comme l'art en Italie, mais l'absence de l'antique, comme point de départ pour l'étude, entrava sa marche ascendante qui correspond également

à un développement des libertés politiques et des richesses accumulées par le commerce. Le style roman qui est celui que les Goths avaient mis en œuvre, fut remplacé par le style gothique dont l'emploi se perpétua en Allemagne bien plus tard qu'en France ou en Italie. Ce qui distingue l'Allemagne de l'Italie au XVme siècle, c'est le système des corporations qui gêna le développement du grand art en toute liberté, mais qui en même temps le força à se répandre dans toutes les productions de ce que nous appelons aujourd'hui l'industrie. Le fils obligé de suivre le métier de son père, s'il était artiste, introduisait ce sentiment dans les productions qui semblaient le moins comporter ce développement, et les traditions transmises de père en fils amenaient cette perfection de travail, que l'on ne rencontre à aucune autre époque et dans aucune autre contrée.

Les écoles qui jusqu'à cette époque s'étaient développées presque indépendamment les unes des autres, à partir de la fin du XVme siècle eurent connaissance les unes des autres. C'est ainsi que les frères van Eyck reçoivent Antonello de Messine dans leur atelier, que des Flamands visitent et fréquentent celui de Raphaël, tout comme Albert Durer visite celui de Jean Bélin et du Titien à Venise.

Ce grand mouvement de la renaissance italienne résulte quoique indirectement de l'art grec. Raphaël en effet, comme les Grecs, cherche à idéaliser la nature; il s'appuie sur le vrai en le simplifiant. Le paysage chez lui n'est qu'un accessoire, et cette école dans ses compositions représente souvent, comme les Anciens, les fleuves, les rivières, les fontaines et les sources sous des formes personnifiées abstraites. Les Flamands au contraire traduisirent en portraits les conceptions idéales de la Vierge et des saints en simplifiant non les types, mais les formes, en accentuant même les traits les plus importants et en se forçant de

rendre d'une manière exacte tous les détails les plus minimes. Quant aux fleuves, rivières, bois et sources, les Flamands cherchèrent à les rendre tels qu'ils les voyaient, de telle sorte qu'aux Flamands revient la gloire d'avoir créé une école réaliste qui est la contre-partie de la tradition grecque ou idéaliste et conséquemment italienne.

Les Allemands et les Anglais ont suivi la voie que les Flamands, cette autre race teutonique, leur avaient tracée. L'art *italien*, en un mot, découle de l'art *païen*, tandis qu'il reste profondément *chrétien* en *Allemagne* et dans *les Pays-Bas*. En Allemagne il est encore mystique, malgré l'étude du vrai comme point de départ; le symbolisme, légué par les âges antérieurs, se développe et n'est point remplacé par l'allégorie antique, aussi à la venue de la Réformation qui repousse tout symbolisme, toute personnification, toute représentation des choses divines par le moyen des choses humaines, cet art des Wilhelm et Stephan, des Van Eyck, Memling, etc., qui avait eu tant de peine à se transformer à Cologne, à Nuremberg et à Bruges, se trouve brisé; les troubles et les guerres aidant il disparaît entièrement en Allemagne, ne produisant à travers tout le XVIme, XVIIme et XVIIIme siècle que des plagiats d'écoles, étrangères à son esprit et à son génie.

Il n'y a donc pas en Allemagne à proprement parler de décadence, c'est-à-dire il n'y a pas de dégénérescence graduelle due à l'abandon partiel des traditions des maîtres ou bien à l'exagération de leurs défauts.

Indiquons aussi brièvement que possible les artistes qui en Allemagne et dans les Pays-Bas marquent la fin du XVme et le commencement du XVIme siècle. Cette esquisse est nécessaire pour compléter le tableau historique des arts et sa brièveté se trouve motivée par le très-petit nombre d'œuvres se rapportant à cette époque, que possèdent les

collections publiques à Genève ; nous rappelons ici toutefois l'attention sur les miniatures que nous avons citées à propos de l'école de Bourgogne et qui sont décrites au long aux pages 48 à 56 inclusivement.

ÉCOLE FLAMANDE

Le sentiment réaliste tel qu'il apparaît chez les frères VAN EYCK, sans filiation apparente avec les productions antérieures, trouve son explication dans les œuvres de la sculpture et dans les miniatures de l'époque précédente, nous l'avons indiqué suffisamment à propos des manuscrits de la bibliothèque publique de Genève. Létude de ces petits monuments permet de se rendre compte de la marche de l'art. Il n'est pas douteux que HUBERT VAN EYCK n'ait connu ces ouvrages ; son principal mérite est l'emploi nouveau d'un coloris vif, brillant, transparent et harmonieux, pour lequel la découverte qu'il fit de la peinture à l'huile lui fut d'un grand secours. Les œuvres de ce peintre respirent toutefois encore le sentiment du moyen âge. Les seules qui soient parvenues jusqu'à nous sont : le *Triomphe de l'Église*, au musée national à Madrid, le *St. Jérôme arrachant une épine de la patte d'un lion accroupi* et le tableau d'autel pour l'église de St.-Bavon.

Quand on ouvrait les volets aux jours de grandes fêtes, dit Waagen, on voyait le dessus de la partie centrale du tableau, représentant Dieu le Père ayant à ses côtés la Vierge et saint Jean-Baptiste ; à l'intérieur des volets, des anges chantant la gloire de l'Éternel, aux extrémités, dans les deux demi-volets qui venaient couvrir la figure de Dieu le Père, Adam et Ève, représentant la chute de l'homme. Le panneau central inférieur représente l'Agneau mystique, tandis que des côtés s'avancent quatre groupes comprenant des martyrs, des saints et des saintes, des prêtres et des laïques. Sur l'avant-plan se trouve la fontaine

de vie, dans le lointain on distingue les tours de la divine Jérusalem. Sur les volets, d'autres groupes s'avancent pour adorer l'Agneau, à gauche, ceux qui ont conquis le royaume des Cieux par des œuvres mondaines, les soldats du Christ et les bons juges; à droite, ceux qui ont acheté le Paradis par la renonciation aux biens de la terre, les ermites et les pèlerins. Le tout était complété par un dernier panneau inférieur représentant l'Enfer.

On retrouve dans cette immense composition des traces sensibles du style sculptural primitif, surtout dans les trois figures centrales du tableau supérieur. La figure de Dieu le Père présente des traits nobles et tranquilles, sur le volet voisin l'éclat des étoffes et des pierres précieuses est rendu de main de maître. Sur les deux derniers volets supérieurs, sauf une certaine dureté de dessin, l'artiste a reussi à merveille à peindre des figures nues de grandeur naturelle. Le grand tableau central est d'une composition entièrement symétrique, mais le paysage, l'atmosphère transparente, les arbres et les fleurs et jusqu'aux figures secondaires présentent une telle beauté que cette régularité monotone disparaît. Les têtes des saints et des saintes sont pleines de caractère, expressives et individuelles. Sur les panneaux de l'aile opposée on voit les chevaliers du Christ et les bons juges, en avant d'eux s'avance un vieillard au visage bienveillant monté sur un coursier gris richement caparaçonné, c'est le portrait d'Hubert van Eyck tracé par son frère Jean qui acheva le tableau après la mort de son aîné (1426).

Les volets supérieurs fermés représentent l'*Annonciation*, dans les panneaux cintrés qui surmontent ceux-ci figurent à gauche et à droite les prophètes Michée et Zacharie; au centre deux figures de Sibylles agenouillées.

La partie extérieure des ailes inférieures contient deux St. Jean lourdement drapés, mais dont les têtes respirent un sentiment de beauté bien rare à cette époque et dans

cette école. Les portraits des donateurs sont d'une fidélité inimitable et trahissent la main de Jean van Eyck.

Jean van Eyck naquit vers 1396 et jusqu'à ces derniers temps il a complétement éclipsé son frère aîné, qui le laissa maître du procédé nouveau de la peinture à l'huile. Jean, élevé et instruit par son frère Hubert, recueillit tous les avantages qui seraient légitimement échus à ce dernier. Jean van Eyck resta de 1418 à sa mort, au service de la cour de Bourgogne, ce qui explique l'influence qu'il exerça sur les miniaturistes et peintres de cette contrée. Les œuvres de Jean qui subsistent en grande nombre montrent des différences importantes avec celles de son frère. Il quitte résolûment l'art religieux du moyen âge et devient franchement réaliste ; le seul type qu'il conserve est celui du Christ qui reste byzantin, mais pour tous les autres personnages il copie des êtres vivants sans chercher à les idéaliser, il rend en outre les étoffes, les ornements et les paysages avec une vérité inconnue jusqu'alors. Jean van Eyck devient absolument maître de son pinceau, mais à force de vouloir devenir lumineux il arrive à exagérer dans le sens du blanc les tons de lumière des nus, tombant dans la lourdeur pour les ombres qu'il fait brunes ou jaunâtres, tandis que chez Hubert le brun des ombres a une tendance au rouge. Enfin il est le premier des peintres du Nord qui ait fait des tableaux de paysage sans figures ou des représentations de chasses.

Les qualités que nous avons esquissées le rendent souverainement propre à la peinture de portraits, pour laquelle du reste il avait une prédilection marquée.

Parmi les élèves d'Hubert, citons Justus van Ghent, dont nous avons parlé à propos de l'Italie. Il existe de lui un tableau d'autel qui présentait les mêmes qualités que les peintures d'Hubert, quoiqu'à un degré moindre.



Nº 3836.

Le tableau symbolique, catalogué sous le n° 3836, pourrait se rapporter non point à ce peintre lui-même mais à des élèves qu'il aurait pu former en Italie durant son séjour à Urbino par exemple ; ce tableau provient d'une galerie particulière de Gubbio.

Stuerbout, dont les compositions religieuses conservent la ferveur de la primitive école flamande. Malgré une raideur anguleuse dans les attitudes, des défauts de proportion, on trouve dans ses œuvres en général un dessin habile, une recherche du beau dans les têtes et une disposition heureuse des draperies. Enfin, par sa couleur, il dépasse son maître lui-même. Ce sont ces qualités à un degré moindre qui se retrouvent dans les productions de Hans Memling, et qui font que, jusqu'à peu d'années, on a attribué à ce dernier la plus grande partie des œuvres de Stuerbout qui était moins connu.

Jean van Eyck eut aussi ses élèves, parmi lesquels le plus généralement connu est Roger van der Weyden, appelé communément Roger de Bruges. Si ce peintre se rapproche en certaines parties de la manière de Hubert, c'est plutôt dans la conception que dans l'exécution, car pour cette dernière il outre le peu de souci qu'avait son maître pour la beauté tout en lui empruntant sa manière magistrale de rendre les objets. Les nus sont maigres et il fait les doigts des pieds et des mains trop longs ; mais en revanche ses carnations ont une teinte dorée qui fait plaisir à voir.

Hans Memling, Martin Schongauer et Frédéric Herlen furent élèves de Roger van der Weyden. Le premier de ces artistes est celui qui a fourni l'expression la plus élevée de l'école de Bruges. Il a possédé le secret d'adoucir ce qui était trop heurté chez son maître, le moelleux, la douceur, le lumineux et le transparent font pardonner le manque de grandeur dans la composition. En un mot,

il comprit mieux qu'aucun autre artiste de l'école de Bruges la grâce et la beauté. Les peintures de la châsse de Sainte-Ursule conservée à l'hôpital St.-Jean à Bruges donnent une idée complète de son talent. C'est lui qui peignit les belles miniatures pour le cardinal Grimani de Venise. Les fables accréditées jusqu'à présent sur sa pauvreté sont tombées devant les découvertes faites par M. James Weale dans les archives de Bruges qui nous montrent ce maître propriétaire d'une maison en pierres et faisant même des avances à la cité; il mourut en 1495.

Hans Memling eut un grand nombre d'élèves, tels que Gerhardt, Horebout, etc. Ce dernier exerça son talent spécialement sur les miniatures et à la composition de cartons pour vitraux sous le règne de Henri VIII d'Angleterre, où il passa ses dernières années.

Corneille Engelbrecht (1468-1533), dont le style s'éloigne de celui des peintres qui l'ont précédé. Ses têtes de femmes sont d'un ovale allongé, au nez droit et pointu et appartiennent à un type monotone, les chairs ont des tons d'un brun chaud, mais lourd, les traits sont durs, les effets crus et le dessin médiocre.

C'est à ce peintre ou à un de ses élèves immédiats qu'on pourrait rapporter le tableau d'école allemande du XVme siècle, catalogué au musée Rath sous le n° 157.

Luc Jacobsz, connu sous le nom de Lucas de Leyde (1494-1533). Élève de Engelbrechtsen, il en possédait les qualités multiples et les développa de bonne heure, dit Waagen, à qui nous empruntons l'analyse critique de son talent. Peintre, dessinateur et graveur, il suivit cette tendance réaliste dans les sujets sacrés qu'Hubert van Eyck avait si grandement inaugurée; mais il la fit déroger de son élévation primitive par la reproduction de ces scènes

triviales que l'on décore du nom de *genre*. Ainsi ses têtes ont généralement un type vulgaire, des traits ignobles et laids, le nez long, de grosses lèvres ; ses poses sont guindées et fausses, mais sa manière reproduit le sentiment de l'époque. Dans les scènes de la vie ordinaire, il se montre plein de vérité, observateur délicat de la nature, mais parfois d'un comique grossier.

Martin Schongauer, autre élève de Roger van der Weyden, vulgairement appelé Martin Schœn (env. 1440-1499), naquit à Colmar, d'une famille originaire d'Augsbourg. Les tableaux de ce maître sont très-rares, aussi est-on réduit à juger de son talent par ses gravures. Il ressort de cette étude qu'il était compositeur habile et supérieur à son maître dans la recherche de la beauté idéale.

Frédéric Herlen, élève également du même Roger, exerça une grande influence en Souabe, où il obtint la bourgeoisie pour avoir introduit dans cette contrée les procédés flamands. Il ne possédait du reste aucune des qualités qui caractérisent un maître.

ÉCOLE ALLEMANDE

La ville d'Augsbourg présente deux familles de peintres qui l'illustrèrent à la fin du XVme et au début du XVIme siècle : ce sont les Holbein et les Burkmaier.

Hans Holbein le père (1460-1518) et son frère Sigismond, présentent des recherches de réalisme ; Hans Holbein le jeune reçut de son père les premières leçons, il naquit à Bâle, d'autres disent à Augsbourg, en 1498, et mourut de la peste à Londres en 1554. Dès l'âge de vingt ans, il produisit des œuvres allégoriques, entre autres la

Danse des Morts; son amitié avec Érasme de Rotterdam lui valut de passer en Angleterre, où Henri VIII le nomma son peintre ordinaire. C'est dans cette contrée qu'il exécuta le plus grand nombre de ses tableaux, dont la manière diffère sensiblement de celle qu'il pratiquait avant d'avoir quitté Bâle.

Habile à peindre à l'huile, à la fresque, à la détrempe et en miniature, Holbein subissait, dit Waagen, à tel point l'influence des autres peintres qu'il est devenu très-difficile d'assigner à ses œuvres un ordre chronologique. Cependant les portraits datant d'avant 1526 montrent une conception plus élégante, des tons plus clairs et une carnation plus rose que ceux qu'il exécuta dans la suite.

Le musée Rath, sous le n° 165, contient un portrait qui se rapporte à cette époque de sa carrière.

Le musée de Bâle renferme des œuvres d'Holbein qui donnent une idée juste et avantageuse de son talent, on y peut voir entre autres par les têtes des envoyés des Sabins auprès de Curius Dentatus, seul reste de décorations à fresque exécutées en 1521 dans l'Hôtel de ville de Bâle, combien Holbein avait de dispositions pour la peinture d'histoire. C'est encore vers cette époque qu'il peignit sa composition de la *Passion*, en huit compartiments, conservés également au musée de Bâle, et la fameuse madone de la galerie de Dresde.

Les portraits exécutés en 1532 en Angleterre marquent une nouvelle époque dans le talent du maître, le dessin y est d'une délicatesse extraordinaire et les chairs de rosées deviennent brunes. Il peignit vers 1533 deux grandes toiles à la détrempe : le *Triomphe de la Richesse* et le *Triomphe de la Pauvreté* qui, par la science du dessin, le placent entre Raphaël et Mantegna. C'est encore au musée de

Bâle que l'on peut étudier la fécondité et l'imagination de Holbein dans ses dessins et dans les gravures qu'on a faites d'après elles, on y voit entre autres des soldats suisses isolés et combattants, etc.

Nous avons vu à la page 46 se former l'école de Nuremberg; la tradition ne s'était pas perdue depuis cette époque, mais n'avait produit, comme peintre, aucun homme éminent jusqu'au moment où naquit Albert Durer (1471-1529); il fréquenta pendant trois ans, jusqu'en 1489, l'atelier d'un peintre médiocre, Michel Wohlgemuth, puis fit un voyage de quatre ans, au retour duquel son père lui fit épouser Agnès Frey, femme avare, acariâtre et jalouse qui le rendit malheureux toute sa vie et le fit mourir de consomption pour l'avoir trop fait travailler, sans trêve ni repos, afin d'amasser quelques milliers de florins. Nous avons vu à propos de Jean Belin (page 120) l'amitié qui unissait à Venise ces deux grands artistes.

Durer était un génie comparable à Léonard de Vinci, à Raphaël et à la plupart des grands artistes italiens du XVIme siècle; comme eux, il est universel, c'est-à-dire que son génie embrasse toutes les branches de l'art, il est peintre, sculpteur, architecte, ingénieur militaire et graveur, mais avant tout Durer est un grand dessinateur, témoin ces paroles de Raphaël : « Si cet homme avait vu comme nous les antiques et la nature italienne, il nous eût dépassés tous tant que nous sommes en Italie. »

Dans ses compositions il se tint toujours sévèrement renfermé dans la vérité, la disposition des personnages est pondérée, les draperies élégantes dans leurs grandes lignes, mais mesquines dans l'exécution; enfin les nus laissent souvent à désirer par leur difformité, surtout dans les œuvres de sa jeunesse. Dans ses portraits, comme dit Wagen, il est plus spirituel que vrai. Son coloris, malgré un

modelé souvent précieux, est mauvais si l'on en juge par les bien rares tableaux qui nous sont restés de lui et cependant, pour autant que ses gravures sur acier et sur cuivre permettent de l'apprécier, il possédait à un haut degré la science du clair-obscur.

Les principaux élèves furent Hans Wangen, Hans Schaufelein, Albert Altdorfen, Henri Aldegrever, Bathel, Hans Beham, et enfin Georg Pencz, qui tous dans un sens ou dans l'autre développèrent les qualités singulières du maître de Nuremberg.

Les vitrines de la salle de peinture du musée renferment quelques photographies d'après des dessins originaux de la collection de l'archiduc Charles de Vienne ainsi que de celle des Offices à Florence et de l'Académie de Venise qui peuvent donner une idée du talent d'Albert Durer et d'Aldegrever.

Avant de quitter l'Allemagne, citons encore Lucas Granach, peintre saxon, qui chercha à assimiler l'art aux principes de la réforme de Luther, mais dont le talent périt dans cette recherche de la peinture religieuse pour une secte qui la proscrit. Le dessin de Cranach fait preuve d'un certain réalisme primitif sans grâce et d'un coloris uniforme jaunâtre; ses personnages ressortent généralement en clair sur un fond brun; il affectionnait d'employer le nu dans ses allégories, tandis que la nature de son talent le portait plutôt vers le portrait, qu'il interprétait avec une fidélité scrupuleuse et toute germanique.

Le musée Rath, dans la salle des estampes, contient la portion supérieure d'une figure de femme nue, coiffée d'un chapeau de velours à large rebord et qui paraît être une répétition de la *Vérité* de la galerie Borghèse à Rome.

ÉCOLE FLAMANDE

Reprenons l'histoire de l'école flamande au point où nous l'avons laissée après les maîtres allemands que Roger van der Weyden avait formés, et poursuivons-la jusqu'au moment de la division en deux écoles spéciales, *hollandaise* et *belge*.

Dans les Pays-Bas, l'histoire des communes rappelle en plusieurs points, comme nous avons eu déjà l'occasion de l'indiquer, celle des républiques italiennes. Le développement de la prospérité publique et des fortunes dans la bourgeoisie entretenait le goût des belles œuvres ; seulement ces œuvres destinées, non à orner les palais des grands, mais les maisons des simples particuliers, durent adopter des dimensions qui leur en permissent l'accès. Le climat de ces contrées n'admettait pas l'usage de la fresque, aussi les peintures religieuses sont-elles réduites à la décoration des autels par des sujets représentés sur toile ou sur panneaux.

Nous avons déjà vu Bruges et Anvers donner naissance à des écoles de peinture qui jouissaient d'une grande réputation. Ce mouvement ne tarda pas à s'étendre sur toute la contrée, et l'influence de la peinture italienne d'une part, comme aussi les nouvelles doctrines prêchées et introduites par les réformateurs religieux, changèrent, dès la première moitié du XVIme siècle, la direction que le puissant enseignement des Van Eyck, des Lucas de Leyde et même d'Albert Durer avait imprimé à l'art dans les Pays-Bas. Ces événements religieux séparèrent en deux tendances bien déterminées, en deux écoles, l'art de la peinture dans les Flandres et la Hollande.

Les artistes flamands que la renommée de Léonard, Ra-

phaël, Michel-Ange, les Carache et les Vénitiens attirèrent en Italie, firent d'inutiles tentatives pour s'approprier les qualités des maîtres italiens, c'est-à-dire la beauté grandiose, la simplicité des formes, le dessin magistral des nus et la franchise des mouvements ; ils tombèrent dans des attitudes et dans des expressions forcées qui leur firent perdre leurs qualités traditionnelles de fini dans les détails et de coloristes brillants. Les tableaux de ces artistes sentent tous l'*école*, et ce n'est qu'après un certain temps qu'ils arrivent à introduire ces qualités étrangères dans les représentations d'intérieurs ou de paysage.

Les peintres qui débutèrent en Flandres sous l'influence italienne sont :

Jean de Mabuse (1499-1562), lequel joint aux défauts que nous avons signalés une exécution qui les lui fait pardonner, surtout dans les portraits.

Bernard van Orely (1471-1541), grand admirateur de Raphaël, tâcha de s'en approprier le dessin châtié, mais se laissa entraîner par les élèves du grand peintre d'Urbino à adopter plus tard des poses affectées qui déparent ses œuvres.

Jean Schoreel (1495-1582), élève de Mabuse, introduit le style italien dans les Pays-Bas ; de son séjour à Rome il conserva un dessin habile, fruit de ses études des œuvres de Raphaël et de Michel-Ange, dessin qui ne l'empêcha pas de peindre d'après les préceptes de l'école flamande dont il a su conserver le coloris brillant.

Michel van Coxcyen, surnommé Coxie (1499-1592) fut élève de son père et de Bernard Van Orley. Il adopta la manière extérieure des œuvres de Raphaël dont il se borne parfois à copier les œuvres.

Jean-Corneille Vermeyer (1500-1559) est de tous les artistes flamands de cette époque celui qui a tiré le meil-

leur parti de ses études de l'art italien. La composition des cartons que l'empereur Charles-Quint lui commanda pour être reproduits en tapisserie, et que l'on conserve au garde-meuble de Vienne en sont un exemple.

Martin van Veen, surnommé Heemskerk du lieu de sa naissance (1498-1575), fut élève de Schoreel et un des plus malheureux imitateurs du style italien par l'expression grimaçante de ses figures.

Lambert Lustermans (1506-1560) fait preuve de goût et de beaucoup de soin dans l'expression tout en restant très-froid, il fut chef d'une école nombreuse; il en est de même de Franz Vriendt, appelé communément Franz Floris (1520-1570), dont l'école compta jusqu'à 120 élèves auxquels il communiqua ses qualités d'imagination et ses défauts, son manque d'expression, son dessin incomplet et superficiel. Parmi ces élèves, Martin de Vos (1531-1603), est celui dont les œuvres sont le plus attrayantes, il est moins froid que son maître; les trois Franken ainés (1544-1618) qui se distinguent par la vérité, dans les portraits qui nous restent d'eux; Jean Stræt, surnommé Stradanus (1535-1618), Henri Golzius (1558-1617), Karel van Mander (1548-1606), éminent écrivain, comme Vasari en Italie, et Pieter de Witte se montrent les imitateurs serviles de la manière outrée de Vasari dans laquelle ils mélangent des types qui paraissent empruntés à Albert Durer et même à Lucas de Leyde.

Enfin, après l'exagération, vient le maniérisme et les peintres tels que Othon van Veen, surnommé Vænius (1558-1629), Henri van Balm (1560-1632), Abraham Blœmart (1564-1647) et Corneille Corneliszen, deviennent les imitateurs des Zuccaro et ne retrouvent que rarement sous leur pinceau des touches heureuses rappelant les traditions flamandes.

Gérard Hornhorst, surnommé en Italie Gherardo della notte (1592-1662), fut un heureux imitateur de la manière de Michelange Caravaggio; il travailla beaucoup à Rome et ensuite en Angleterre, il affectionna les sujets de nuit, éclairés par la lumière d'une lanterne ou d'une chandelle. Ce peintre, franchement réaliste dans ses tableaux, rappelle dans ses portraits la dureté de dessin et le coloris léché des peintres flamands du commencement du XVI[me] siècle. Nous avons parlé de Corneille Pœlenburg à la page 164.

Antérieurement à l'époque où nous sommes arrivés, il s'était produit dans les Pays-Bas des *tentatives réalistes* nationales. Ces traditions débutent par le fantastique, ainsi nous voyons Jérome Agnen (mort en 1518) se complaire dans les représentations diaboliques qu'il applique, entre autres, à la *Tentation de St. Antoine.*

Il est suivi de près par le forgeron d'Anvers Quintin Massys, Messys ou Matsys (1460-1530), qui ne représente pas des diables fantastiques, il est vrai, mais des personnages empruntés à la vie commune, et d'un réalisme tel qu'ils n'en sont pas plus beaux ; il adopte, pour ses sujets, un style grivois, parfois heureux lorsqu'il s'applique, par exemple, à des peintures de mœurs telles que les *Avares*, dont il composa plusieurs tableaux. Il est le chef du réalisme à la manière de Vincenzo Catena de Venise ou de Michelange Caravaggio. Il eut plusieurs imitateurs, parmi lesquels son fils occupe le premier rang.

Jean Massys (1500-1570) possède un ton chaud qui s'allie à une grande rudesse de forme ; ensuite vient Jean van Hemessen, dont les portraits sont fort bons, mais les personnages de ses tableaux sont d'une vulgarité extrême.

Les Breughel père et fils suivent également cette

voie, mais en l'adoucissant, c'est le premier des deux qui s'attacha à rendre des scènes de la vie de campagne ; il en est de même de VINCKENBOONS et de LUCAS VAN VALKENBURG.

Enfin FRANZ FRANKEN le jeune (1581-1642) fut le dernier des peintres flamands qui suivirent cette voie.

Le musée Rath, au n° 45, renferme un tableau de ce peintre représentant les exécutions faites par ordre du duc d'Albe; on y peut voir une touche spirituelle unie à un dessin correct et à un sentiment juste du caractère de la scène qu'il représente.

ADRIEN VAN DER VENNE (1589-1622), plein de respect pour la maison d'Orange et de zèle pour la réforme qui venait de triompher, ouvre une ère nouvelle à la peinture, il montre une tendance prononcée pour le réalisme et, quoiqu'il conserve une apparence quelque peu archaïque, il est le premier des peintres de la Hollande qui, rompant avec les traditions italiennes, soit franchement de son pays.

JEAN BREUGHEL dit DE VELOURS suit ses traces.

Le musée Rath, sous le n° 148, possède un tableau de Rottenhamer dont le paysage est dû au peintre Jean Breughel de Velours.

Quelques-uns des artistes que nous venons de citer, à cause de l'influence que l'Italie avait exercée sur eux, appartiennent déjà à l'école hollandaise, c'est-à-dire à cette école protestante qui se forma dans le nord des Pays-Bas, après les guerres de l'indépendance.

ÉCOLE HOLLANDAISE.

Malgré la terrible répression que Philippe II d'Espagne, par l'entremise du duc d'Albe, fit sévir sur les Pays-Bas,

après avoir introduit l'inquisition dans ces provinces, institution contre laquelle tous, catholiques et protestants, nobles et bourgeois, s'étaient soulevés; malgré les exils, les exécutions sommaires et les confiscations sans nombre, les Pays-Bas l'emportèrent enfin contre l'Espagne après une lutte qui ne dura pas moins de 37 ans.

Les provinces du Nord se formèrent en république, tandis que celles du Midi, restées catholiques, avant de s'affranchir complétement, passèrent d'abord à la maison d'Autriche, qui conserva à ces municipes les franchises communales auxquelles ils devaient leur richesse par leur industrie.

L'art, du même coup, se trouva scindé en deux : il resta catholique au Midi et se fit protestant au Nord, il devint intime ou anecdotique et le paysage s'y développa en maître.

Le portrait joue un grand rôle dans la peinture des Pays-Bas et de la Hollande en particulier. Aussi un grand nombre de peintres s'y vouent-ils exclusivement, parmi eux les plus importants sont :

Antonys Moor (1518-1588), dont les œuvres ont été souvent attribuées à Hans Holbein le jeune ; Franz Porbus, père et fils ; le coloris du premier est clair et doré, tandis que le second, tout en rendant mieux l'expression, est d'un coloris plus lourd.

Le musée Rath possède, sous le n° 112, un portrait de Marie de Médicis, moins beau que celui du Louvre, mais qui cependant a les qualités de Porbus le jeune.

Le n° 111 est attribué au même peintre, mais les ombres bleuâtres des carnations ainsi que la raideur de la personne représentée nous paraissent peu convenir au peintre auquel le catalogue le donne, il se rapproche davantage de la manière de Marc Gérard, de Bruges, son contemporain.

MICHEL JANSE MIREWELT (1567-1651) joignait la transparence du coloris à un dessin serré et correct, mais il n'est pas toujours égal et la transparence de sa couleur fait place parfois à de la lourdeur, surtout lorsque l'on sent que l'expression a été cherchée au lieu d'avoir été réussie du premier coup.

Le musée Rath, sous le n° 98, contient un portrait de femme en costume du XVIme siècle et qui se rapporte à la manière de cet artiste.

Beaucoup de ces peintres de portraits voyagent de cour en cour reproduisant les traits des monarques et de leur famille; la plupart passèrent de longues années en Angleterre où leurs œuvres sont abondantes. Il serait trop long de les citer tous et nous renvoyons ceux qui seraient curieux de les connaître aux ouvrages de Descamps, de Waagen et de Alfred Michiels. En continuant cette étude, nous nous bornerons à citer ceux qui remplissent le rôle de maîtres par leur influence sur de nombreux élèves ou par quelques qualités exceptionnelles.

On croit FRANZ HALS (1584-1666) élève de Karel van Mander. C'est lui qui introduit en Hollande le faire large et puissant de Rubens. Franz Hals peut être considéré comme chef d'école. Jamais jusqu'alors la Hollande n'avait possédé un peintre de portrait de sa force; ce qui frappe dans ses portraits, c'est la fraîcheur de ton, la fermeté du dessin et la certitude dans la détermination du type propre à chacun de ses personnages.

BARTHÉLEMY VAN DER HELST (1613-1670) est un peintre qui s'inspira des œuvres de Franz Hals, et s'il arrive à donner une expression vive et animée à ses figures et un ton d'un brun chaud, cependant sa touche est moins franche que celle de Franz Hals.

Le musée Rath, sous le n° 58, contient un portrait d'homme en buste de

grandeur naturelle. La main gauche sur la poitrine et la droite appuyée sur le côté; ce tableau, comme dit fort bien le catalogue, est admirablement conservé et remarquable pour le dessin et le coloris.

Rembrandt van Ryn (1608-1669) personnifie les tendances réalistes de l'art hollandais; connaisseur et collectionneur, il a possédé, outre les gravures les plus rares des maîtres flamands, celles des maîtres italiens et même quelques-uns de leurs tableaux, tels que des œuvres de Giorgione, de Palma Vecchio, de Raphaël et de Michel-Ange. Son atelier contenait en outre des reproductions d'après les plus belles sculptures anciennes. On voit donc clairement que le choix de ses modèles vulgaires n'est point dû à l'ignorance de formes plus belles ou plus idéales. Ce n'est pas non plus par pénurie de belles armes et de belles étoffes qu'il représente des objets communs, sa collection contenait un grand nombre de costumes, d'armes et de meubles de tous pays, mais ce que Rembrandt recherchait pardessus tout, c'était le pittoresque bien plus facile à rencontrer pour le peintre dans un objet commun et grossier.

Ce qui charme par-dessus tout dans l'œuvre de Rembrandt, c'est l'éclat, la puissance du coloris, le velouté du clair-obscur et cette touche inimitable sous laquelle on sent palpiter la chair. La nature elle-même de son pays dont le ciel est si souvent chargé de nuages épais et pesants, rasant les eaux et les prairies, se voit vivante dans ses eaux-fortes, effet qu'aucun artiste n'a jamais pu retrouver après lui.

Toutes ces qualités sont enveloppées par un sentiment tel de la vie que devant un tableau de ce maître, on ne pense pas si les personnages qu'il représente sont beaux ou laids, si les sites choisis par lui sont beaux à la manière de Claude, ou bien communs et vulgaires; ce que l'on voit,

ce que l'on admire, c'est la vérité et la vie portées à un suprême degré, c'est un mode d'expression inconnu aux artistes italiens les plus réalistes, mode dépendant peut-être en quelque sorte du climat septentrional comparé au climat èt au ciel du midi.

Parmi ses tableaux, ceux qui résument son talent sont : la *Descente de Croix* du musée de Munich, les *Philosophes* et un portrait de jeune femme au Louvre, deux paysages au musée de Dresde, les eaux-fortes de la collection Buhlmann actuellement au musée de Zurich.

Rembrandt eut de nombreux imitateurs, les plus célèbres sont : GERBRANDT VAN DER EECKOUT (1621-1674), qui s'est le plus rapproché du maître, GOVAERT FLINCK (1615-1660), qui s'est adonné de préférence à la peinture des portraits; FERDINAND BOL (1609-1681), très-inégal dans ses œuvres, qui tantôt se rapprochent de celles de Rembrandt, tandis que dans d'autres le sentiment de l'harmonie est moins délicat. Dans ses derniers temps il peignit des portraits en pleine lumière qui sont remarquables par l'animation qu'ils reflètent; JEAN VAN DER MEER (env. 1632, date de la mort inconnue), dont les œuvres sont fort rares, quoique d'une largeur de touche et d'une vigueur de ton remarquables ; NICOLAS MAAS (1632-1693) se distingue de Rembrandt par un coloris plus rouge dans les chairs et des teintes d'ombre plus noires ; PIERRE DE HOOGH (1628-env. 1675) représente de préférence des sujets en plein air, tandis que Maas choisit des scènes d'intérieur. Ce peintre est unique dans le jeu poétique de la lumière pour lequel il emploie toute la gamme des tons rouges. Il eut lui-même des élèves parmi lesquels SAMUEL DE HOOGSTÆTEN (1627-1678), qui a traité de préférence des marines, des architectures et des natures mortes; enfin PHILIPPE DE KONINGH est le peintre de paysage de la manière de Rembrandt,

tandis que les œuvres de Roland Rogman passent généralement pour avoir été peintes par celui-ci. Jordan Ovens peignit des effets de nuit. Il serait trop long de continuer cette énumération ; nous renvoyons à ce sujet à l'ouvrage de Waagen : *Manuel de l'histoire de la peinture. Écoles hollandaises.*

Contemporain de Rembrandt se place Gérard Terburg (1608-1681) comme *chef de la peinture de genre*, quoiqu'il ait fait également de nombreux portraits. Les tableaux de genre qui renferment au plus trois personnages, transportent le spectateur dans la classe opulente de la société de son temps ; la tache lumineuse de ses tableaux se trouve formée le plus souvent par une robe de satin blanc qui donne l'harmonie à toute la composition, qu'il sait réchauffer par quelque accessoire au ton vif et brillant, afin d'éviter la monotonie.

Gabriel Metsu (1615-1667) aux sujets représentés par Terburg, ajoute des marchés, des chasseurs et des cuisinières ; peintre de tableaux de petite dimension, il a également bien réussi dans de grandes toiles ; Metsu possède un sentiment plus vif de vie et de gaîté ; aucun maître ne l'a surpassé dans la composition et le pittoresque.

Gaspard Netscher, né à Heidelberg (1639-1684), prit pour modèle les deux peintres qui précèdent; il leur est resté inférieur par la délicatesse du clair-obscur et par la correction du dessin, mais il les dépasse par le sentiment de la forme. Il s'exerça dans les sujets de genre et dans le portrait; dans la première moitié de sa carrière il recherchait un ton doré, tandis que vers la fin il avait adopté une tonalité argentine. Son fils Constantin (1670-1722) imita avec succès le style de son père, quoique étant plus lourd et plus nul dans les têtes des personnages de ses tableaux.

Le musée Rath, sous le n° 102, contient le portrait de M. Case se rapportant à la seconde manière et à la dernière de ces périodes.

Nous renvoyons encore à Waagen quant aux peintres secondaires de cette école pour nous arrêter sur Jean Steen (1626-1679), ami de Metsu, tavernier de son métier et qui traite les scènes dont il était quotidiennement le témoin. Ses tableaux composés le plus souvent d'un petit nombre de personnages respirent, outre la vérité et le pittoresque, un sentiment d'*humour* que nous n'avons encore signalé nulle part. Il est, après Rembrandt, le peintre le plus important de l'école hollandaise ; citons comme œuvre principale son tableau de la vie humaine au musée de la Haye.

Gerard Dow (1613-1680), entré très-jeune à l'atelier de Rembrandt, il ne tarda pas à le quitter pour marcher d'un pas sûr et personnel. Il se représenta souvent lui-même en portrait comme le fit Rembrandt, mais il est plus connu par ses scènes de la vie intime ou ses sujets tirés des saintes Écritures. Ses sujets du reste sont peu variés, l'action en est toujours très-simple et l'intérêt gît dans l'harmonie, le clair-obscur et l'expression de bonhomie de ses personnages. Les *Miéris* sortent de son école et la développent.

Dans Terburg, nous avons vu le peintre de la noblesse, dans Steen le peintre humoristique et philosophe ; la Hollande a produit encore un autre groupe d'artistes qui se sont occupés spécialement de la vie des paysans et des ouvriers, jouant, buvant, dansant ou se querellant dans les kermesses ou à l'auberge.

En tête de ces artistes se place Adrien Brouwer (1608-1641), qui fut élève de Franz Hals ; il peint sur nature des scènes de cabaret avec un coloris harmonieux et une netteté remarquable. Rubens l'avait en grande estime. A cette école de Franz Hals se rattache encore Quirin van Brekelenkamp qui paraît avoir également connu et étudié Gérard Dow.

Le musée Rath contient, sous le n° 17, un intérieur dû à ce peintre.

Adrien van Ostade (1610-1685) cherche à se rapprocher davantage des œuvres de Rembrandt que de celles de son maître Franz Hals. Il ne cherche jamais la beauté de la forme ou la noblesse du mouvement, Ostade est le peintre de la joie matérielle, du délassement de l'ouvrier par l'orgie et le bruit, la danse et les rixes. Il entend à merveille le groupement des figures et le côté pittoresque des scènes qu'il choisit pour ses tableaux ; sa tonalité est chaude et l'effet est obtenu par un clair-obscur savant qui paraît naturel. Son frère Isaac suivit sa manière, quoiqu'il présente parfois des formes plus rudes et une tonalité moins harmonieuse.

André Both, élève de Isaak van Ostade, peignait les hommes et les animaux dans les tableaux de son frère Jean Both.

Hendrik Martens Rokes, dit Zorg (1621-1682), possède une manière qui procède de celle d'Adrien van Ostade et de celle de Brouwer; il a du goût, un dessin serré, mais il est quelquefois lourd dans sa couleur et trop léché.

Le musée Rath présente, au n° 156, un laboratoire d'alchimiste dont les accessoires sont dessinés et peints avec beaucoup de finesse.

A cette tendance de l'art se rattache Jean Molenaer (fleurit de 1625 à 1660), dont les tableaux sont pleins d'animation, d'une couleur chaude et transparente et d'un faire naturel.

Le musée Rath, sous le n° 99, renferme un intérieur d'estaminet flamand et sous le n° 100 une noce de village qui font connaître cet artiste sous ces deux aspects de peintre d'intérieur et de genre.

Philippe Wouwerman (1620-1668) fut élève de Pierre Laar dont nous avons parlé page 170; il peignit des paysa-

ges avec des paysans à cheval ou à pied comme Pierre Laar, mais surtout des batailles, des scènes d'éclaireurs, d'avant-postes ou des escarmouches, il ne tarda pas à surpasser son maître par sa tonalité harmonieuse et transparente et la disposition pleine de goût de ses sujets.

Le musée Rath, sous le n° 155, possède un tableau de ce peintre, représentant l'incendie de la flotte anglaise par le comte de Witt en 1667, tableau historique par l'influence qu'il eut, suivant la tradition, sur les relations politiques de la Hollande et de l'Angleterre.

Les deux frères de Phil. Wouwerman furent ses élèves.

Paul Potter (1625-1654) est parmi les peintres hollandais celui qui s'attacha le plus à la vérité par la correction du dessin, il peint des paysages aux lignes simples sur le premier plan desquels quelques saules servent d'abri à des vaches ou à des chevaux se reposant du labour. Ses tableaux sont le plus souvent de petites dimensions quoiqu'il en ait exécuté un, qui se voit au musée de La Haye, où les taureaux et les vaches sont figurés de grandeur naturelle. Paul Potter eut de nombreux imitateurs, tels que Adrien van de Velde, Pierre van der Leeuw, etc.

Nous avons vu, tour à tour, l'école hollandaise s'occuper de sujets religieux, allégoriques, anecdotiques, d'intérieur ou des champs; nous avons vu des sujets de bataille, tableaux où le paysage, tout en faisant partie intégrante du sujet, n'en est cependant que l'accessoire obligé. Il se forma presqu'à la même époque que les écoles de Rembrandt et de Terburg, une école où le paysage était tout, et dont le but principal était de rendre la poésie triste et mélancolique que Rembrandt lui-même avait si bien comprise et rendue, poésie qu'inspirent les vastes plaines sans bornes comme la mer, où les arbres au feuillage sombre s'harmonisent avec un ciel gris ou brumeux et une lumière blafarde.

Les artistes qui avaient précédé cette époque franchement nationale ont été étudiés à propos de l'Italie, nous renvoyons à ce sujet à la page 164 et suivantes.

Breughel, l'ancien, peignait cependant des sites de sa patrie ; Adam Wyllaers (1577-1640) représentait les côtes de la mer et les scènes animées qui s'y passent, les Peters enfin s'aventurent sur mer, peignant des tempêtes, des vaisseaux désemparés, des naufrages, etc., mais il était donné à la puissante impulsion de Rembrandt de faire comprendre la nature sous un aspect autrement poétique.

Parmi ceux-ci les uns, comme Albert Cuyp (1605-1672), placent dans leurs compositions des animaux qui ne servent qu'à faire valoir le paysage.

Le musée Rath, sous le n° 29, désigne un pâturage sur le bord d'une rivière pour être de ce peintre. Cette toile est très-fatiguée et paraît être plutôt d'un de ses élèves que d'Albert Cuyp lui-même.

Pierre Molyn (Tempesta) place dans ses paysages des piétons ou des cavaliers.

Jean Wynants (1600-1679 ap.), dont le caractère des tableaux est malheureusement monotone et souvent prosaïque, se faisait peindre les hommes et les animaux de ses compositions par Adrien van de Velde, Philippe Wouwerman et d'autres. Les verts sont clairs, les arbres sont d'une grande vérité de détails et le ton général est délicat.

Artus van der Neer (1619-1683) se spécialise le plus souvent à représenter des canaux dans le voisinage des villes, tableaux dans lesquels la lune dessine des masses grandioses d'ombre et de lumière.

Jean van Goyen (1596-1666) était excellent dessinateur, mais ses œuvres pèchent par un ton pâle et un vert insipide.

Le musée Rath contient, sous le n° 49, les bords d'un canal avec des bateaux, et sous le n° 50, un fond de paysage et des chaumières qui donnent une juste idée de son talent.

SALOMON RUYSDAEL, élève du précédent (1610-1670), approche rarement de la puissance de coloris de son frère Jacques (env. 1625-1681), qui est avec Hobbéma le plus grand paysagiste de la Hollande ; ses œuvres ont malheureusement souvent pris une teinte générale brune, sous laquelle disparaît la tonalité véridique de ses tableaux bien conservés ; c'est Ruysdael qui rend le mieux la poésie du Nord et il possède une puissance de clair-obscur comparable à celle de Rembrandt, qu'il s'adresse aux plaines ondulées du lieu de sa naissance ou à l'océan dans son vrai caractère d'élément impétueux et mugissant, ou bien encore à des sites de montagne avec des cascades où l'eau se brise sur les rochers qu'elle polit. Van de Velde et Berghem peignaient dans ses tableaux les êtres animés quand il en avait besoin.

MEINDERT HOBBEMA, tout en représentant le même pays que Ruysdael, l'a compris sous un autre aspect. Ce n'est pas de la poésie mais de la prose, c'est le peintre de la vie paisible du hameau, du moulin ; il affectionne la campagne, les champs de blé, les bouquets d'arbres dans le voisinage des maisons, au travers desquels on voit la fraîche prairie et dans le lointain quelque clocher ou quelque vieux château ; sa lumière, comme ses sujets, est douce, c'est le crépuscule ou l'aurore qu'il choisit de préférence. Il s'attache plus à la forme et à la variété des colorations des arbres que Ruysdael, aussi n'atteint-il jamais à la puissance de l'effet d'ensemble de celui-ci.

Après ces deux chefs d'école, apparaissent de nombreux artistes qui suivent tantôt l'un tantôt l'autre, et quelques-uns arrivent à les imiter au point de s'y méprendre.

Nous avons déjà traité, à propos de l'Italie, ceux des peintres hollandais qui préfèrent aux sites de leur pays ceux de l'Italie, nous y renvoyons le lecteur (page 167).

Citons ici toutefois Frederich Moucheron, élève de Jean Asselyn et qui, sans avoir jamais vu l'Italie, peignait des sites de cette contrée, ou encore des sites hollandais, mais tous manquant de vérité et d'un ton lourd et froid.

Le musée Rath renferme, sous le n° 101, une vue d'un Jardin en terrasse, dont les figures très-spirituellement touchées sont dues au pinceau d'Adrien van der Velde.

Le chef des peintres de marine est Ludolf Backuysen (1631-1709); destiné originairement au commerce, il devint excellent dessinateur après avoir été habile calligraphe; il ajoute à ses marines, des navires à la voile ou des barques de pêcheurs, mais sous le rapport du sentiment, de la transparence et surtout de l'harmonie, il est inférieur à Guillaume van der Velde.

Après les peintres de paysage et de marine, se placent les peintres d'architecture, extérieure ou intérieure. Emmanuel Murand peint les masures délabrées, Jean van der Heyden peint les palais, les églises comme si c'était une miniature, il y ajoute parfois des quais, des canaux, des arbres et, incapable de peindre les figures, c'est de nouveau Van der Velde qui en est chargé.

Jaques van der Ulft fait comme F. Moucheron, il peint des édifices de Rome sans y être jamais allé.

Pierre Laen Adam, Dirk van Deelen, Emmanuel de Witte, Henri van der Vliet peignaient des intérieurs d'églises et déploient dans ces œuvres les qualités de perspective linéaire et parfois aérienne que comporte le sujet avec un degré de minutie et de réussite étrangers à leurs devanciers, les Jean de Vries, Henri van Steenwick et

Pierre Neef père et fils, tous peintres dont les figures qui ornent leurs tableaux sont dues au pinceau des Franklin, des Jean Breughel et même de David Téniers l'ancien.

A mesure que nous approchons du XVIIIme siècle, l'art se rapetisse en se spécialisant; nous avons déjà vu nombre de peintres ne pouvoir plus faire les hommes et les animaux sur leurs tableaux.

Jean van der Meer ne peint que des moutons, Jean-Baptiste Weenix représente une jeune fille ou un jeune homme sans autre qualité ou intérêt que le rendu; son fils Jean Weenix se plaît à peindre des lièvres morts dont on peut compter les poils ou des oiseaux dont on voit toutes les plumes.

Le musée Rath possède, sous le nº 153, un de ces lièvres pendu à un croc, accompagné d'un coq de bruyère et de perdrix avec des instruments de chasse.

ÉCOLE BELGE.

Nous avons étudié l'école flamande depuis ses débuts et nous avons indiqué qu'après la guerre d'indépendance des Pays-Bas contre l'Espagne, l'art flamand s'était scindé en deux, l'école hollandaise que nous avons succinctement décrite et l'école belge dont nous citerons les artistes principaux.

Pierre-Paul Rubens, né à Siegen (1577-1640), fut doué d'un génie tellement puissant qu'il opéra une révolution radicale dans l'art de la peinture et occupa sans conteste le poste de chef d'école. Ses qualités peuvent se résumer

en un sentiment réaliste de la nature, un coloris brillant et palpitant, une hardiesse de composition, défiant tous les obstacles et un effet d'ensemble plein d'unité, le tout rendu avec une originalité puissante; ses défauts consistent dans l'absence de toute délicatesse de sentiment et de toute noblesse ou de simple distinction dans l'expression des têtes. On ne rencontre nullement chez Rubens ce souci de l'élégance, cette recherche des types qui caractérisent l'école italienne; ce peintre, quel sujet qu'il choisisse, emploie dans ses compositions des personnages à l'expression grossière ou commune. L'éducation qu'il reçut était conforme à son désir de s'instruire, éducation qui fortifia en lui une volonté ferme et arrêtée en le laissant profiter de l'instruction des peintres Adam Van Noort et Otto Veenius, sans que ces enseignements lui fissent perdre la moindre parcelle de son originalité.

Son voyage d'Italie dura sept années, voyage pendant lequel il étudia le Titien, le Véronèse, Michel-Ange et Jules Romain; c'est tout au plus si ces études multiples influencèrent son talent au point d'en modifier l'essence ou la portée. Rubens fut accueilli chaleureusement par tous les princes italiens; il séjourna longtemps à Mantoue et, de retour à Anvers en 1609, il y fonda une école de peinture que visita un nombre considérable d'élèves. Notre artiste fut à la fois diplomate et peintre, et en qualité d'ambassadeur, il rendit de nombreux services à sa patrie.

Établi à Anvers, il se livra, sans trêve ni repos, à la composition et à l'exécution des sujets les plus variés, et ne tarda pas à montrer au grand jour cette fougue indomptable et cet éclat merveilleux qui font de son œuvre un monument incomparable; c'est tantôt une sainte famille entourée de Ste Élisabeth et de St. Joseph, tantôt des triptyques dont les sujets sont enveloppés comme d'un

nuage lumineux sur lequel se détachent en vigueur les portraits des donateurs, dont les têtes sont pleines de vie, dont les mains et les vêtements sont modelés et finis avec un brio inconnu auparavant en Flandre. A cette époque de 1609 se rapporte encore le portrait d'Isabelle Brant, sa première femme, où la grâce, le coloris sobre et la soigneuse exécution sont réunis dans une mesure étonnante ; ce portrait se voit à Munich. Citons encore la fameuse *Descente de Croix*, conservée dans la cathédrale d'Anvers, tableau dans lequel Rubens fait preuve d'une science approfondie, d'une certaine noblesse, trop rare dans ses tableaux et d'une originalité complète dans la composition et le rendu d'un sujet si souvent traité avant lui. Dans le même temps et le même ordre d'idées se trouve l'*Élévation de la croix*, de la même cathédrale, composition dans laquelle il montre l'activité et la fécondité les plus remarquables. On rencontre encore au musée d'Anvers la *Communion de St. François* faite en 1619, tableau dans lequel l'influence de Michelange Caravaggio paraît évidente ; la *Bataille des Amazones* du musée de Munich rappelle, paraît-il, la *Bataille de Cadore* du Titien, et montre, traité d'une manière entièrement neuve, ce sujet si souvent abordé par les sculpteurs de l'antiquité classique.

Son *Jugement dernier*, composé et traité d'une manière complétement originale, paraît plutôt lui servir comme de motif à des études sur le nu que répondre à une inspiration élevée du genre de celle de Michel-Ange à la chapelle Sixtine. A mesure que Rubens avance en âge, ses compositions perdent en sobriété, elles deviennent emphatiques et théâtrales sans pour cela gagner plus de noblesse; c'est dans cet ordre de travaux que nous classons la plupart de ses sujets mythologiques, ainsi que les 21 grands tableaux de la vie de Marie de Médicis, au Louvre. Rubens est plus

heureux dans ses tableaux tirés de l'histoire romaine ou encore dans ses compositions de danses d'enfants ou de scènes de tavernes. Il fit en outre un certain nombre de portraits, des sujets de chasse, des cartons pour des tapisseries, entre autres ceux des trois grandes tapisseries fabriquées pour le duc Sforza de Milan et exposées dans le salon carré du musée. (Voir pour l'œuvre complète de Rubens, Waagen et Michiels.)

Nous avons vu que Rubens forma de nombreux élèves et plusieurs de ses contemporains imitèrent sa manière ; parmi ses élèves les deux plus importants sont Van Dyck et Jordaens, mais avant de traiter de ce qui les concerne, jetons un rapide coup d'œil sur les artistes qui entourèrent le maître : Martin Pepin, né à Anvers (1575-1646 environ), fut élève de Franz Floris avant de suivre l'exemple de Rubens. Ses œuvres sont d'un coloris puissant mais peu harmonieux, les contours sont durs, le paysage grisâtre, et l'influence de Rubens ne se reconnaît que dans l'expression de vérité de certaines têtes, entre autres dans celle de ses portraits.

Abraham Jansens, né à Anvers (1567-1631 environ), fut élève de Snellinck et voyagea en Italie. Son dessin est plus correct que celui de Rubens duquel le rapproche son coloris et les formes puissantes des nus ; ses œuvres toutefois sont inférieures à celles de Rubens par le manque de lumière générale et par la froideur du sentiment ou le manque d'expression des têtes ; ce peintre a traité des sujets bibliques et des sujets mythologiques que l'on peut voir dans les musées d'Anvers et de Vienne.

C'est peut-être à ce maître que l'on pourrait attribuer le tableau du musée Rath, catalogué au n° 124, représentant des nymphes endormies surprises par des satyres et qui y est attribué à Pierre-Paul Rubens.

Gerard Zegers, né à Anvers (1591-1651), fut élève de Jansens et de Van Balen, il visita l'Italie et de là l'Espagne ; sans être resté étranger à l'influence de Rubens, ce peintre sut conserver un sentiment idéal qui lui assigne une position à part dans cette grande époque de l'école belge. Son tableau du *Mariage de la Vierge* se voit au musée d'Anvers, la composition en est d'un effet imposant et quelques têtes montrent l'influence de Rubens. D'autres tableaux font foi d'influences étrangères, telles que celle du Titien ou du Baroche ; outre ses tableaux de sainteté, il traita souvent des sujets de genre.

Gaspard de Crayer, né à Anvers (1582-1669), fut de tous les peintres contemporains de Rubens celui qui, dans sa longue carrière, et malgré l'attraction que Rubens exerça sur lui, sut conserver de l'originalité dans ses compositions ; il fut l'ami de Rubens et de Van Dyck. Ce peintre a traité plus spécialement les sujets bibliques, dans lesquels la douceur de son sentiment se fait jour et le mène à des formes idéales que Rubens n'a jamais connues. Le musée de Gand renferme le *Martyre de St. Blaise* daté de 1668, dans lequel il atteint un haut degré de pathétique ; on trouve au même musée une série d'œuvres de ce peintre qui peuvent fournir à l'étude des diverses phases de son talent.

Juste Sustermans, né à Anvers (1597-1681), ami de Rubens et de Van Dyck est d'un réalisme prononcé et d'un dessin correct. Cet artiste fit un long séjour en Italie à la cour des Médicis, et s'y laissa influencer par les Carrache et Michel-Ange, dans le sens de la composition, ou dans celui de la puissance des effets. Son ouvrage le plus important se trouve à Florence, il y a figuré Ferdinand II recevant le serment de fidélité. Sustermans excellait dans la peinture des portraits.

Franz Snyders, né à Anvers (1579-1657), quoique élève de Breughel d'Enfer et de Van Balen il montre plus directement l'influence de Rubens. Snyders excelle dans la représentation des animaux, des fleurs, des fruits et des légumes; il peignait ses accessoires dans les tableaux de Rubens, tandis que ce dernier faisait les personnages de ses tableaux. Profondément versé dans la connaissance des animaux, il les représente dans tous leurs mouvements et dispose ses compositions d'une manière pittoresque, alors en vogue en Italie et à Rome spécialement.

Le musée Rath possède de ce maître, sous le n° 134, une petite toile figurant un chien saisissant un héron, on y pourra juger en partie des qualités du peintre et voir comment il savait représenter les paysages servant de fond à ses tableaux.

Jean Wildens, né à Anvers (1584-1653), peintre paysagiste du plus grand talent, fut fréquemment employé par Rubens pour les fonds de ses tableaux; dans les rares tableaux connus de lui il ajoute des animaux à son paysage, ou bien se les fait animer par Téniers. Il en est de même de Lucas van Uden, né à Anvers (1595-1662), dans les œuvres duquel on reconnaît un sentiment profond de la nature, une entente des grandes lignes, des lointaines étendues, et mainte fois un fini qui fait songer aux maîtres hollandais.

Nous avons passé de nombreux élèves que Rubens forma dans sa patrie ou même à l'étranger, car son influence se fit sentir en Italie, en Espagne, en France et jusqu'en Allemagne; nous verrons qu'il forma même en Suisse des élèves d'une valeur moindre il est vrai; mais ce qui caractérise bien sa valeur comme chef d'école, c'est le développement d'artistes doués d'un talent original indépendant, sur lesquels son influence est sensible, sans être exclusive.

Van Dyck, Jordaens, Petitot, David Téniers le jeune, forment par eux-mêmes, et par leurs élèves le couronnement de l'école belge fondée par Rubens.

ANTOINE VAN DYCK, né à Anvers (1599-1641), étudia sous Van Balen, dès l'âge de 10 ans, puis passa à l'atelier de Rubens. A partir de 1620 il aide Rubens et l'année suivante il passe en Angleterre, appelé par Jaques Ier. Puis il visita l'Italie où il étudia le Titien et fit un long séjour à Gênes. Le palais Brignole renferme quelques-unes de ses œuvres les plus importantes.

Les qualités de ce peintre se développèrent avec une étonnante rapidité à partir de son voyage et de son séjour en Italie; il laissa alors complétement de côté les formes, puissantes il est vrai, mais communes de Rubens et dans ses portraits on est étonné du caractère de noblesse et de distinction qu'il sait leur imprimer tout en conservant avec un rare bonheur, dans chaque cas particulier, ce qu'il y a de typique dans les personnages qu'il représente. Nommé par Charles Ier d'Angleterre premier peintre de la cour, il eut à portraiter toute la cour ce qui ne lui laissa pas le loisir de se livrer à de grandes compositions.

Les musées de Munich, d'Anvers, de Berlin et de Vienne renferment une certaine quantité de tableaux de chevalet, figurant des sujets tirés tous de l'Ancien ou du Nouveau Testament, exécutés aux environs de 1629.

Le Christ en croix du musée Rath, catalogué sous le n° 166, nous paraît être une libre interprétation du Christ de la galerie Borghèse à Rome, cette copie rend du reste bien l'effet du tableau et peut donner une idée du coloris argentin et palpitant du maître qui peignait souvent sur des toiles préparées en brun, de sorte que la préparation faisait les ombres sur laquelle de légères touches suffisaient à donner l'effet voulu. La galerie Doria, à Rome, renferme une esquisse d'une tête d'ange ou d'enfant extrêmement intéressante au point de vue de la marche que Van Dyck suivait dans sa peinture pour obtenir cette transparence d'ivoire qui le caractérise.

Le grand nombre de portraits qu'il exécuta le font classer avec Velasquez parmi les plus grands portraitistes des temps modernes, et à côté des portraits des Brignole à Gênes, le plus justement renommé est celui de Charles Ier, roi d'Angleterre, conservé au Louvre, dont la tonalité est plus dorée que ce n'est généralement le cas. Van Dyck était arrivé à l'apogée de son talent, mais il désirait vivement avoir quelque grand travail de décoration à exécuter et n'ayant pu en obtenir en Angleterre, il songea à se mettre au service de Louis XIII en France. Mais il arrivait trop tard; les travaux ayant déjà été confiés à Nicolas Poussin. Un sombre ennui s'empara de lui et il mourut à peine âgé de 42 ans.

Le talent de Van Dyck par sa finesse et la noblesse de son sentiment a eu une influence sérieuse sur l'art belge, mais il n'eut aucun élève qui puisse lui être comparé. Il est lui-même comme l'expression ennoblie de Rubens et ne pouvait être dépassé dans le sens idéaliste qu'il avait su imprimer au réalisme puissant de son maître. Les plus connus de ses imitateurs sont : JEAN VAN REYN (1610-1678), ADRIEN HANNEMANN (1611-1656), PIERRE VAN DER FAES, surnommé PETER LELY en Angleterre (1618-1680). THÉODORE BŒYERMANN (1620-1678), etc.... et des artistes anglais dont les principaux sont: WILLIAM DOBSON, HENRY STONE et JAMES GANDY.

Van Dyck avait interprété les enseignements de Rubens dans le sens spiritualiste, JAQUES JORDAENS, né à Anvers (1598-1678) les développa dans le sens du jovial, du comique; il a bien traité quelques sujets religieux, mais c'est par exception et son rôle apparaît clairement par le titre même de ses tableaux : le *Roi de la fève*, des *Musiciens*, *Comme chante la poule les poussins piaulent*, etc. Il surpasse quelquefois Rubens par la vigueur et la transparence du coloris, et la

puissance du clair-obscur, mais ses peintures manquent souvent de solidité par suite de la hâte avec laquelle elles sont exécutées.

Théodore van Tulden (environ 1607-1676 environ) fournit un curieux mélange de l'influence directe de Rubens arrêtée par les tendances françaises contemporaines ; disons d'emblée que cette alliance n'est pas heureuse, car la vigueur exubérante de Rubens s'allie mal avec le maniérisme français et avec le fini minutieux qui en est souvent le compagnon.

Nous passons sous silence les autres élèves de Rubens comme n'ayant contribué par aucun apport original à l'extension ou au développement des germes premiers contenus dans le génie, l'œuvre et le talent de leur maître ; nous sommes en effet arrivés à l'époque où les artistes allant tous en Italie y perdaient souvent toute originalité pour vouloir se rapprocher de tel ou tel grand maître, sans aucune préoccupation nationale. Avant de passer à David Téniers le jeune qui fait exception à cette règle commune, tenons compte d'un peintre, sur lequel l'influence de Rubens est presque nulle, mais qui, par sa naissance, se rattache cependant à l'école belge.

Philippe de Champagne, né à Bruxelles (1602-1674), est élève du paysagiste Fouquier et de Nicolas Poussin, en compagnie duquel il travailla en France ; son talent est inégal ; dans les portraits qu'il exécuta de sa fille malade, religieuse à l'abbaye de Port-royal, on sent un talent comparable à celui de Van Dyck, avec une vérité plus grande encore.

Le musée Rath, au n° 26, possède le portrait de la fille du peintre, morte à Port-Royal, la tête est touchée d'une manière tellement magistrale, qu'on ne peut concevoir rien de plus beau ; c'est un des meilleurs tableaux de ce musée.

Mais dans ses tableaux postérieurs il se laissa entraîner par l'exemple des peintres français de l'époque, et ses tableaux, dans leur composition se ressentent du maniérisme tandis que leur couleur, de sobre qu'elle était au début, comme dans les deux tableaux de la *Vie de Ste. Marie l'Égyptienne* conservés au Louvre par exemple, devient criarde et produit par son défaut d'harmonie une dissonnance des plus désagréables.

Le musée Rath, au n° 27, contient une toile de cette époque représentant St. Rémy refusant les vases de Soissons, tableau qui confirme toutes les observations que nous venons de présenter: la figure du saint possède seule un reflet de son talent orignal.

Gérard de Lairesse (1640-1711), élève de son père et de Nicolas Poussin resta, malgré son long séjour en Hollande, fidèle aux enseignements éclectiques de ses maîtres. Ce peintre traita de préférence des sujets mythologiques et des bacchanales qu'il traita avec une recherche singulière de vérité historique due à son instruction élevée; il puisait ses têtes dans les monuments de l'antiquité, et lorsqu'il traita des sujets bibliques il ne sut pas se séparer de ces types, ce qui donne à ses personnages un caractère de monotonie fatiguante. Sa *Mort de Germanicus* du musée de Cassel est son œuvre capitale.

Le musée Rath, sous le n° 71, contient une bacchanale qui peut donner une idée de la verve qu'il déployait dans ce genre de composition, dont les plus importantes se voient au Louvre.

Nous avons eu l'occasion de nous occuper, à propos de la décadence de l'art en Italie, du peintre flamand Elzheimer qui s'y établit et y forma de nombreux élèves, parmi ces derniers nous avons réservé David Téniers le père, comme ayant sa place plus marquée dans l'école belge. Ce peintre naquit à Anvers en 1582 et y mourut en 1649. Il affectionne

les sujets de la campagne, sans négliger cependant les sujets bibliques. Téniers sert de lien entre les peintres de genre de l'école des Mazzis dont les derniers furent les frères Franken et ceux de l'école belge proprement dite.

Les premiers tableaux sont lourds et crus, tandis que, dans ceux du milieu et de la fin de sa carrière, il se laisse influencer par son fils.

David Téniers le jeune (1610-1694), élève à la fois de son père et de Rubens est le peintre de genre le plus complet qu'ait produit l'école belge. Il s'essaya avec succès en toute l'étendue du genre qu'il avait choisi, traitant avec une égale facilité des scènes villageoises, de joyeuses fêtes champêtres, des intérieurs du bas peuple, des scènes de cabaret, de corps de garde ou bien encore des inventions fantastiques, telles que la *Tentation de St. Antoine.*

Doué d'une étonnante facilité il s'essaya à imiter les maîtres italiens dont il fit quelques fois de véritables pastiches.

Toujours vrai, toujours juste, plein d'humour et de gaîté, ses tableaux plaisent par le repos que leur vue procure plus que par l'expression de sentiments élevés ; il se fait pardonner la monotonie de ses types par le charme singulier de son esprit. Il est peu de peintres qui aient autant produit avec un talent aussi constant, aussi égal et ses œuvres dispersées dans tous les musées de l'Europe en font foi.

Le musée Rath, sous le n° 138, renferme un tableau de ce maître, où l'on voit un fumeur assis devant une cheminée allumant sa pipe. Plus loin un homme vu de dos. Et sous le n° 139, un alchimiste dans son laboratoire. Ce tableau (dit le catalogue), signé D. Téniers, paraît être d'Abshoven son meilleur élève, dont il porte aussi le chiffre. En effet, malgré la fatigue dont cette œuvre fait preuve, on remarquera combien le coloris général diffère de celui de Téniers, quoique les qualités du clair obscur soient les mêmes que dans les tableaux du maître lui-même.

A la suite de cet artiste si bien doué il se forma toute une école où les peintres plus marquants sont : Abraham son frère, Michel Abshoven dont nous avons parlé à propos du musée Rath, de Hondt et A. van Maas ; puis viennent Franz Duchatel dont les œuvres passent souvent pour des Téniers, bien qu'il subît quelquefois l'influence de Van der Meulen; David Ryckært que son coloris clair et doré distingue de Téniers quoiqu'il traite les mêmes sujets.

Le musée Rath contient, sous le n° 125, un estaminet flamand fait par ce peintre en collaboration avec Molenaer et dans lequel les qualités de ce maître ne sont pas aussi brillantes que dans les œuvres qui sont entièrement de lui.

Joost van Craesbeke, né à Bruxelles (1608-1641 environ), d'abord boulanger, entra tard à l'atelier de Adrien Brauwer. Sa mort prématurée l'empêcha de donner tout son développement à son talent; ses tableaux sont pleins de vie et son coloris brillant et chaud. Les sujets qu'il peint sont empruntés à la vie ordinaire du peuple. La galerie de l'Ermitage à St.-Petersbourg est, suivant Waagen, la seule qui possède une œuvre de ce peintre.

Jean-Pierre Bredael (1630-1690 environ) imite le genre de Jean Breughel. Pierre Bout traite le paysage animé de petites figures, ses tableaux ont un caractère mesquin qui les différencie de ceux de Breughel.

Nous avons traité de Blœmen et de Jean Miel à propos de l'Italie, il nous reste à indiquer les quelques peintres qui traitèrent des sujets secondaires sans toucher en rien à la peinture d'histoire.

Pierre Meert, peintre de portraits au caractère prosaïque quoique d'une belle touche ; Walerant Vaillant, né à Lille (1623-1677), peintre de portrait, genre qu'il traite avec distinction; il travailla successivement en Hollande et en Prusse. Gonzalès Cocques, né à Anvers (1618- in-

connue), élève de David Ryckært, se borna à la peinture de portraits de petite dimension, dans lesquels il tâcha d'imiter Van Dyck. Les paysages qui servent de fond à ses tableaux sont dus à Van Artois. Il représentait souvent en portraits des familles entières, se préparant à un concert, assistant à des leçons de musique, se délassant dans les jardins, ou prenant l'air sur une terrasse ; il déploie dans ces petites compositions, une grâce précieuse, et un coloris transparent qui ne sont pas sans charmes.

Paul Devos, Pierre Boel et Jean Fyt suivirent les traces de Snyders ; le dernier surtout (1609-1661), atteint dans le rendu du manteau des animaux ou du plumage des oiseaux, un degré qui n'a jamais été dépassé. Il excelle surtout dans les combats d'animaux, d'ours ou de sangliers. David de Coninck est son élève et ses chasses sont aussi bonnes que celles de son maître.

Adrien van Utrecht (1599-1651) traite également le gibier, mais le gibier mort et étendu sur les tables de cuisine, il peint aussi des légumes, des fruits, enfin tout ce qui concerne l'art culinaire. Jacob van Es ou van Essen s'attache aux poissons et aux crustacés. Jordaens, son ami, a souvent figuré des personnages dans ses tableaux ; Alexandre Adriaenssen peint également des poissons, mais il évite les tons brillants de son prédécesseur.

L'école belge fournit encore des peintres qui, comme les Hollandais de la même époque, traitent les batailles ou le paysage, les principaux sont parmi eux :

Pierre Snayers (1593-1663) qui peignit des escarmouches dans des paysages importants, ou bien encore des attaques de brigands. Le musée de Dresde renferme une de ces dernières compositions ; ce genre de peinture eut des imitateurs dans la personne de Corneille de Wæl et Antoine-François van der Meulen. Ce dernier, né à Bruxel-

les (1634-1690), est moins habile que son maître Snayers à représenter le mouvement et l'entraînement des batailles. Il fut cependant adopté par Louis XIV comme peintre de batailles et accompagna ce monarque dans ses campagnes; ses principaux tableaux sont au Louvre.

Le musée Rath, sous le n° 95, possède un petit tableau, malheureusement un peu fatigué, représentant une attaque de cavalerie; ce peintre a rarement produit des tableaux faits avec le soin minutieux qui apparaît en celui-ci

Jacques van Artois, né à Bruxelles (1613-1665), peintre de paysage doué d'une étonnante facilité, traite les sujets bibliques d'une manière épisodique tout en donnant un grand charme poétique à ses paysages. Cet artiste est très-inégal et son coloris varie étonnamment; G. de Crayer, G. Zegers et Téniers ont fréquemment peint les figures de ses compositions.

Corneille Huysmans, né à Anvers (1648-1727), élève du précédent, traite de petits tableaux dont les paysages sont plus beaux que vrais, il y met cependant un grand charme par les tons dorés qui lui sont propres et par l'entière harmonie entre les figures ou les animaux qu'il peignait lui-même dans ses tableaux, et par les sites qui leur servent de cadre.

Abraham Gmœls imite Lebrun ou le Poussin; Jean-François Millet est un autre imitateur de Nicolas Poussin et de son fils adoptif le Guaspre; ce peintre eut pour élève Pierre Rysbrack, dont le talent se développa dans le sens d'une sombre mélancolie qu'il rend à merveille par des fonds boisés de grands arbres; ses figures empruntées à la Bible ou à la mythologie sont traitées magistralement, quoique le coloris des carnations soit trop poussé au rouge. Enfin les Zegers et Van Werendel traitent des fleurs d'une manière diverse; le premier y montre une grande vigueur

de couleur, le second une plus grande correction de dessin et un soin plus minutieux dans les détails.

A partir du commencement du XVIIIme siècle, la décadence devient de plus en plus marquée dans cette école dont les débuts avaient été si brillants ; la peinture d'histoire disparaît presque totalement et la source de l'invention tarit chez les peintres; dans toutes leurs productions les artistes se font les serviles imitateurs de leurs devanciers, les portraitistes seuls et les peintres de fleurs font exception. La technique elle-même de l'application des couleurs baisse et à l'heureuse proportion des empâtements et des glacis succèdent deux modes extrêmes ; les uns abandonnent les *glacis* et deviennent *lourds* et *ternes*, les autres méprisent la *touche* et deviennent *creux* et *maigres*.

Presque tous les peintres un peu marquants de cette époque de décadence sont d'Anvers :

Balthazar Beschey (1708-1776) présente un talent facile et un soin particulier dans l'exécution, mais un coloris faible et un dessin sinon incorrect, du moins mou.

André Corneille Lens (1739-1822), élève du précédent, montre tous les défauts de l'école, défauts dont aucun n'est racheté par quelque qualité, son dessin est incorrect, son coloris fade et ses personnages paraissent boursouflés, et cela jusque dans ses portraits.

Balthazar von den Boseche (1681-1715) peint des mascarades, des apothicaires, des charlatans, etc., ses têtes sont animées et son coloris malheureusement d'un rouge brique trop uniforme; le musée d'Anvers contient son œuvre principale.

Jean-Joseph Horemans (1682-1759) traite avec un coloris faux et lourd des sujets de paysans bien composés. Karel van Falens (1684-1733) et Jean-François van Brædel (1683-1750) sont des imitateurs de Philippe Wou-

werman; Karel Breydel figure des vues pittoresques ou des scènes militaires dans le goût de van der Meulen; enfin Pierre Snyers peint des fleurs et des portraits, Simon Denys fixé à Naples peignit dans le goût italien. Enfin Balthazar-Paul Ommegank (1755-1826), franchement réaliste, releva quelque peu cette école à son déclin; il affectionne de représenter des troupeaux de moutons dans les plaines de la Meuse, et sans la sécheresse de sa touche, il pourrait passer pour un peintre de la fin de la période précédente.

ÉCOLE FRANÇAISE

DEPUIS FRANÇOIS Ier JUSQU'A LA RÉVOLUTION

Nous avons vu à l'époque du style gothique, page 35, l'architecture et sculpture de la France occuper le premier rang dans les contrées du Nord; ce mouvement, sensible dans les provinces septentrionales du royaume, n'était pas isolé. En Provence les arts avaient été cultivés sans interruption depuis l'époque de l'antiquité; dans l'Est jusqu'à l'époque de la disparition de la Bourgogne comme État indépendant, l'influence des Flamands est manifeste, il s'y forme même une école de peintres miniaturistes indigènes qui n'est pas sans jeter quelque éclat; à l'Ouest enfin, les arts décoratifs des faïences et des émaux se développent, même antérieurement, à toute influence italienne.

L'unité qui, en France, dès le règne de François Ier commença à primer toutes les libertés provinciales, eut pour effet de remplacer par *le goût d'un seul*, celui du roi, le goût des provinces ou des villes. Cet événement est la cause de la renaissance et ensuite de la décadence de ce

qu'on appelle l'*école française;* aussi, malgré quelque velléité d'indépendance, l'art en France suit-il pas à pas le roi et la cour; il en est comme le miroir.

Le goût éclairé de François Ier, son enthousiasme pour les lettres et les arts, amène en France des imprimeurs célèbres et des artistes italiens tels que le Primatice, Léonard, le Caravaggio, etc., qui donnent naissance à l'école de Fontainebleau. Cette influence italienne se perpétue tout en s'effaçant jusqu'au règne de Louis XIV, sous lequel l'*unité* devient la *centralisation* et le *gouvernement* se transforme en *despotisme*. On connaît le mot du grand roi : *l'État, c'est moi*. A ce règne correspond le goût emphatique et théâtral dans la littérature et les arts; sous Louis XV l'immoralité et l'afféterie; enfin, à la révolution française, le retour à la nature et à l'antique.

Avant la venue des Italiens, sous François Ier, le sculpteur François Goujon et le peintre Clouet, artistes français par excellence, donnent la mesure de ce qu'eût pu devenir l'art français sans le goût italien du roi.

A l'époque de Louis XIV, Lebrun et Mignard sont les artistes à la mode, car le Poussin, le Guaspre, Simon Vouet, Valentin et Lesueur, quoique Français, sont par leur goût plus Italiens ou Romains, et ne jouirent en France, sauf le premier, d'aucun succès.

Les Coypel, Watteau, Boucher, Fragonard, etc., sous Louis XV et la marquise de Pompadour, représentent bien la nullité du monarque, ses goûts luxurieux et l'immoralité de la cour.

Enfin, au moment de la révolution apparaît Greuze avec sa peinture morale, Vien, David et St.-Ours, marquant le retour aux saines traditions par l'étude de la nature. David disait à ses élèves : « *Soyons vrais d'abord, nous serons beaux ensuite.* »

Jetant un rapide coup d'œil sur ces artistes et leurs élèves nous en indiquerons les qualités et les défauts, et nous verrons se répéter en France sous les mêmes causes, les mêmes résultats que nous avons vus se produire, à un moindre degré il est vrai, en Italie, où la division même du pays faisait que l'influence délétère des princes était souvent localisée, et où de temps en temps il se produisit encore jusqu'à la fin quelques artistes d'un talent indépendant.

François Clouet, surnommé Janet, florissait sous les règnes de François Ier, Charles IX et Henri III ; il exécuta un grand nombre de portraits, dans lesquels sa manière rappelle celle de Holbein sans atteindre cependant à la profondeur de son dessin ou de la vie ; on peut voir au musée du Louvre une partie importante de ses œuvres.

Jean Cousin (1540-1589) rappelle le peintre flamand Franz Floris. Ce peintre a exécuté de grandes compositions avec beaucoup de soins et un ton chaud qui ne suffisent pas à lui faire pardonner les défauts dans la composition et l'entente de ses sujets ; c'est à cette époque que se place la fabrication des faïences de Bernard de Palissy et des plus beaux émaux de Limoges dans lesquels les Penicaud (environ 1515- date de la mort inconnue), les Limosin (environ 1505-1575 environ), conservant dans leurs peintures le caratère français, y confondirent avec goût les compositions italiennes et allemandes, de manière à créer un style particulier à Limoges. La souplesse du talent de Limosin donna, suivant M. de Laborde, à l'émaillerie un caractère et un essor tout nouveaux ; ses mérites appréciés par le roi, ont été reconnus et sanctionnés par la postérité.

Limoges fournit encore à cette époque l'émailleur Pierre Raymond (opérait entre 1504 et 1584) dont le dessin est sinon irréprochable, du moins passable; il y a en lui deux

hommes, l'artiste et le fabricant; l'artiste sait disposer son effet dans la grisaille teintée, le fabricant fait répéter par ses élèves dix ou vingt fois le plat dont il a inventé le décor.

Pierre Courteys (1498-1568) était un artiste qui mettait de la rudesse dans l'expression de ses figures, de la grossièreté dans la touche, une sorte de sauvagerie dans ses effets et sa couleur. Ses émaux sont un peu sombres, le brun et les nuances vineuses violacées y abondent, mais rehaussés par les bleus vifs de ses fonds et la verdure vigoureuse, un peu froide, qui lui est particulière. Une certaine fougue de composition, une invention qui n'est jamais banale, une couleur et des effets qui lui sont propres, le distinguent et récréent la vue au milieu de la foule insipide et monotone.

Notre collection, sous le n° 3997, contient une plaque émaillée qui peut donner une idée du talent de cet artiste, elle est reproduite pl. VIII, fig. 1.

Jean de Court, dit Vigier (date de la naissance inconnue, vivait encore en 1602), imite les Courteys, mais son style sent déjà le maniéré.

Tous ces artistes dont nous venons de parler sont les chefs de familles d'émailleurs dont le travail se continue et les recettes se conservent jusque dans le XVIIIme siècle.

Jacques Callot, né à Nancy (1593-1635) était peintre, graveur et dessinateur; cet artiste se forma surtout en Italie; ses peintures sont rares, on en voit cependant quelques-unes à la galerie Corsini à Rome ; elles sont remarquables par la composition et la minutie de l'exécution, le coloris en est grêle et l'effet est produit plutôt par la perspective linéaire que par la perspective aérienne; on sent que ce sont des peintures exécutées par un graveur. Le principal mérite de Callot gît dans ses gravures où il a traité tous les sujets, s'inspirant parfois du flamand Jérôme Agnen, parfois des grotesques italiens. C'est lui qui introduit pour arriver à

l'élégance des corps fluets et des têtes microscopiques, comme nous en voyons représentés sur les plats de faïence de Gênes et de Savone.

M. Gustave Revilliod possède une des collections les plus complètes de l'œuvre de Jacques Callot; cette collection présente la plupart des gravures en plusieurs états successifs et des pièces de la plus grande importance pour qui veut étudier ce maître.

Nous ne parlerons pas des peintres italiens qui ont fondé l'école de Fontainebleau ni des peintres français qui se sont formés à Rome, ayant déjà indiqué à propos des éclectiques et de l'école des Carrache, le caractère de leur talent et leurs œuvres principales.

Eustache Lesueur, né à Paris (1617-1655) se forma d'après les gravures de Marc-Antoine représentant les œuvres de Raphaël; il est inférieur au Poussin comme énergie de composition et de vie: son talent a quelque chose de maladif; il représente pour la France la tendance de Fra Angelico, du Moretto da Brescia et de Carlo Dolci.

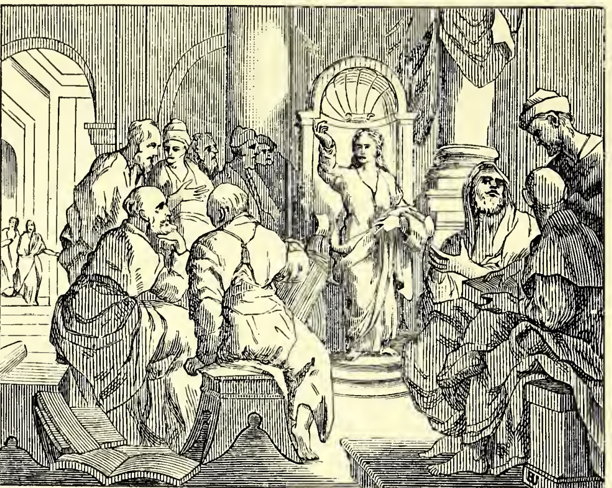
Le musée Rath, sons le nº 136, possède un tableau commencé représentant les pestiférés prosternés devant le tombeau de St. Charles Borromée; les figures de la femme à genoux près de son enfant malade sont les seules terminées.

Le Louvre contient une série de quatorze tableaux se rapportant à la vie de St. Bruno.

Pierre Mignard, dit le Romain, né à Troyes (1610-1695), se forma en étudiant Raphaël, Michel-Ange et Annibal Carrache; cet artiste est plus remarquable comme peintre de portraits que par ses grandes compositions, c'est de son nom que l'on a fait le mot : mignardise. Malgré le poste qu'occupait Le Brun à la cour, Mignard, en adroit courtisan, sut capter les bonnes grâces du roi. On sait que Mignard faisant pour la dixième fois le portrait de Louis XIV, ce dernier lui dit : « *Vous me trouvez*



N° 3874.



N° 3875.

donc vieilli, puisque vous me regardez avec tant d'attention. « *Sire*, répondit le peintre, *il est vrai que j'aperçois quelques victoires de plus sur le front de Votre Majesté.* »

Le musée Rath, au n° 96, contient le portrait d'une princesse de la famille royale de France, et au n° 97, le portrait de notre peintre genevois Jean Petitot.

Notre collection renferme, catalogué sous le n° 3791, une copie des noces aldobrandines exécutées par Mignard à Rome, à la même époque où Nicolas Poussin faisait celle qui est conservée dans la galerie Doria à Rome. Cette copie, tout en donnant une idée exacte de la composition, est traitée de la manière propre à Mignard, c'est-à-dire avec les tons blancs et rosés qui sont propres à ses portraits.

Charles Le Brun, né à Paris (1619-1690), fut élève de Simon Vouet et condisciple de Nicolas Poussin avec lequel il visita Rome, il y étudia l'antique, mais surtout les œuvres de Michel-Ange, de Jules Romain et de Pierre de Cortone dont le caractère grandiose ou théâtral correspondait si bien à la tendance de l'art sous Louis XIV. Rappelé en hâte par le roi en 1648, il n'eut point le temps de visiter Venise où il eut pu peut-être modifier heureusement son coloris. Le caractère du talent de Le Brun se trouve dans sa science de composition, de physionomie et, quand il n'est pas harcelé de travaux dans son dessin; il a introduit dans l'art français l'abus que Pierre de Cortone faisait de personnages et de draperies motivés uniquement par l'effet pittoresque sans avoir trait en aucune manière au sujet principal. Ses œuvres les plus importantes se trouvent à Versailles.

Le musée Rath, au n° 74, contient un tableau dont les personnages sont demi-grandeur naturelle et qui doit se rapporter à la dernière période de ce peintre par l'absence de vérité dont il est une preuve. Il représente le prophète Élie à genoux devant un autel dont le feu du ciel consume la victime; les prêtres de Baal, sur le second plan, font d'inutiles vœux pour obtenir la même faveur.

Notre collection contient deux esquisses exécutées en Italie et qui montrent ce qu'eût pu devenir Lebrun si, au lieu d'avoir été entraîné, fêté et adulé il eût continué à suivre les saines traditions dont il était venu puiser à Rome les enseignements. Nous les avons cataloguées sous les n°s 3874 et 3875.

Sébastien Bourdon, né à Montpellier (1616-1671), ne put, par une série de circonstances malheureuses, développer ses talents natifs. C'est ainsi que son dessin est maniéré et les expressions des figures sans caractère ; on ne peut néanmoins lui refuser une grande habileté de composition ainsi qu'une science consommée de clair-obscur, dans la distribution des ombres et des lumières et un beau coloris.

Bourdon, emporté par son imagination, ne se donnait pas le temps de pousser assez ses œuvres, de sorte qu'elles sont fort inégales.

Le musée Rath, sous le n° 16, contient un tableau de mendiants jouant aux dés auprès de quelques ruines, tableau que l'on peut attribuer, sous toutes réserves, à ce peintre.

Laurent de Lahyre, né à Paris (1606-1656), élève de Vouet, voulant se créer une manière à lui, abandonna celle de son maître. Ses tableaux paraissent baignés d'une vapeur qui enveloppe tout le sujet, dont les notes principales sont indiquées au moyen de quelques touches légères, justes et spirituelles. Ce peintre était très-expert en perspective, mais en somme, par le peu de fidélité à la nature, il hâte plutôt la décadence qu'il ne la retient sur la pente où elle glisse.

Citons encore le peintre Charles de Lafosse, né à Paris (1640-1716) et fils d'un marinier ; il fut placé par son père chez Le Brun. Il visita Rome et Venise et de retour en France entra en lutte avec Mignard ; il fit une rapide fortune, peignit à Paris et à Londres et marque à cette époque, comme un des peintres les mieux doués de la France.

Il peignait indifféremment à l'huile et à fresque, et sans son défaut de proportion dans les figures, la dureté des draperies et l'emphatique de ses compositions, il pourrait compter comme un maître dans l'art.

Jean Jouvenet, né à Rome (1641-1717), se distingue par ses compositions grandioses, par son dessin hardi et l'harmonie du clair-obscur ; mais son coloris est jaunâtre, ses personnages manquent presque totalement d'expression et sa manière emphatique et théâtrale de disposer les sujets de ses tableaux l'éloigne de la vérité.

Noel Coypel, né à Paris (1628-1707), élève d'une série de peintres peu connus, se forma pour ainsi dire lui-même. Dès l'âge de 18 ans, il peignait de grandes compositions pour décors de théâtre, et à la suite de ce travail, il fut constamment occupé à la cour de Louis XIV. Comblé d'honneurs, il fut nommé, en 1672, directeur de l'école française à Rome. Il s'y lia d'amitié avec le Bernin et Charles Maratta.

Ses œuvres, souvent tirées de la mythologie, sont empreintes, malgré leur aspect théâtral, d'un vif sentiment de la couleur, soutenu par un dessin châtié.

Noël Coypel a écrit sur l'art un traité dans lequel il en résume, avec beaucoup de lucidité, les vrais principes, il composa en outre un dialogue sur la couleur qui est un traité sérieux de la matière.

Le musée Rath contient une œuvre de cet artiste, cataloguée sous le n° 28, ce tableau représente Bacchus et Ariadne.

Antoine Coypel, né à Paris (1661-1722), fils du précédent, fut emmené à Rome par son père ; il négligea l'étude de Raphaël et du Carrache pour s'attacher exclusivement au Bernin ; il fit rapidement une brillante carrière. Doué d'une imagination riche et féconde, il marcha sur les

traces de Jouvenet et acheva, par les poses théâtrales, de corrompre l'école française ; c'est lui qui introduisit en peinture les attitudes et les expressions minaudières et chiffonnées des femmes du règne de Louis XV.

Les deux frères Bon Boullongne (1649-1717) et Louis de Boullongne (1654-1733) furent élèves de leur père ; sans présenter de grandes qualités, ils surent cependant se tenir éloignés des défauts que nous avons indiqués à propos de Coypel le jeune. Tous deux furent pensionnés à Rome et tous deux travaillèrent toute leur vie pour la cour de France.

François de Troy, né à Toulouse (1643-1730), fut surtout peintre de portraits et sa réputation lui vint de ce qu'il savait, tout en conservant la ressemblance, embellir tous les visages des femmes dont il faisait les portraits. Il égale en ce genre les Rigaud et Largillière.

Raymond Lafage, né à l'Ile des Albigeois (envir. 1656-incertaine), architecte et dessinateur, étudia l'anatomie à Toulouse et l'architecture chez Jean Rivalz, il opéra beaucoup à Rome et à Paris, produisit à la plume plusieurs séries de dessins obscènes ou satiriques et grava plusieurs de ses compositions.

Nicolas Colombel, né près de Rouen (1646-1717), étudia les œuvres de Le Sueur et en devint un des meilleurs imitateurs ; il visita Rome où il copia Raphaël et le Poussin. Son style est froid quoique d'un goût épuré.

Hyacinthe Rigaud, né à Perpignan (1659-1743), élève de son père et de son oncle, il se perfectionna dans l'atelier de Ranc, élève de Van Dyck. Rigaud prit le peintre belge pour modèle et devint en France le plus grand portraitiste de son temps.

Il dénote dans l'arrangement des costumes et des fonds une noblesse qui convenait au siècle du grand roi. Il fit

tous les portraits des membres de la famille royale, et tous les personnages illustres voulurent être portraités par lui.

Il ne sut cependant pas se défendre entièrement du maniéré et surtout, vers la moitié de sa carrière, se laisser entraîner à peindre des vêtements faits d'étoffes tellement voyantes que l'effet du portrait s'en ressent d'une manière fâcheuse.

Le musée Rath contient, sous le n° 113, un portrait de Madame Élisabeth-Charlotte, Palatine du Rhin, mère du Régent; donné en 1718 par son Altesse Royale à Jacques-Antoine Arlaud, peintre, citoyen de Genève. Ce portrait rentre dans le genre de ceux de sa seconde manière. On y remarquera toutefois de quelle touche magistrale Rigaud a su traiter les chairs malgré la richesse excessive de la robe de cette princesse; c'est une des belles toiles du musée, malgré les nombreuses restaurations qu'elle a subies.

Nicolas Largillière, né à Paris (1656-1746), fut comme peintre de portraits, un ami et un émule de Rigaud, il exécuta en outre un grand nombre d'importantes compositions, qui dénotent une manière pleine de franchise, et une touche savoureuse. Ses compositions sont moins maniérées que celle des autres peintres contemporains.

Le musée Rath contient deux œuvres importantes de cet artiste, ce sont sous le n° 72 le portrait de Jean-Antoine Arlaud, peintre de Genève, et sous le n° 73 le portrait de Hyacinthe Rigaud, en Saint-Jean.

Jean-Baptiste Oudry, né à Paris (1686-1755), fut élève de Largillière; il peignit également des portraits, mais sur le conseil de son maître, il s'adonna plus spécialement à représenter des chasses et des animaux dans les marais.

Le musée Rath, sous le n° 107, contient un tableau figurant un chien-canard aux prises avec une grue.

Après Jouvenet et Rigaud, l'école française atteint rapidement son entière décadence. L'idéal que les peintres

s'efforcent d'atteindre, ce n'est plus la vérité ni la beauté, c'est le gracieux et l'agréable. Watteau par ses bergeries et ses pâtres pourpourés, ses fêtes champêtres auxquelles assistent les petits maîtres de l'époque, repose des sujets dans le style théâtral et emphatique qui régnait en maître depuis le règne de Louis XIV. On ne peut pas appeler Watteau un maître, mais il n'en est pas moins un excellent peintre, fin spirituel, adroit, qui est l'inventeur d'un genre à lui, très-petit genre il est vrai, mais qui a le mérite et le charme de la nouveauté. Les gens qui peuplent ses tableaux paraissent pris dans les coulisses d'un théâtre, mais malgré la légèreté des sujets qu'il représente, il sait toujours garder une juste limite et ne devint jamais trivial ni vulgaire.

Bien au-dessous de lui se placent dans ce sens les Vanloo ; l'un Jean-Baptiste (1684-1745), le second Carle (1705-1765), par une touche moelleuse et facile par l'affectation et le maniéré des moindres détails, occupent le premier rang. Ils suivent le chemin que les Coypel leur avaient tracé, et leurs efforts pour réagir contre cette tendance sont bien minimes, au plus en voit-on des traces dans le portrait de Marie Leczinska.

Le tableau exposé au musée Rath et catalogué sous le n° 87 représentant la charité romaine, rentre encore dans le cadre des mêmes peintures que le portrait dont nous venons de parler, mais son authenticité ne nous semble pas bien démontrée.

Vanloo est le peintre des nudités, son meilleur tableau est connu sous le nom du « *Coucher de Vanloo ;* » ce n'est pas une femme nue que le peintre représente, comme l'aurait fait le Titien ou le Giorgione, ou bien encore une nymphe à la manière de Raphaël ou du Corrège où l'éclat de la beauté élève l'esprit vers la conception du beau absolu,

qui est toujours chaste et pur; Vanloo parle aux sens, à la volupté; en coiffant cette femme nue d'un bonnet il est devenu trivial et vulgaire. C'est bien là la peinture qui convenait à la société blasée de la régence succédant au long règne énervant de Louis XV.

Les peintures de Vanloo conviennent, comme le disent MM. Louis et René Ménard, aux époques malheureuses où les arts plastiques, au lieu d'être les *arts de l'histoire*, comme le voulait David, sont appelés des *arts d'agrément*; un tableau ou une statue devient alors l'équivalent d'une partie de plaisir.

Ce que nous disons de Vanloo s'applique tout aussi bien aux autres peintres de son époque; mais quand on compare cet art coquet, mesquin, prétentieux et maniéré avec la grande et sévère peinture du XVI[me] siècle, on est obligé de reconnaître que ces artistes qui ont été les représentants de la décadence, ont peint là société de leur temps, et que la première cause de ce manque absolu d'élévation dans leurs œuvres provient en première ligne de tout le régime social d'alors, qui avait amené le goût et les mœurs à un degré d'abaissement et de corruption inconnu jusqu'alors.

La Tour, Debucourt, Boucher, Fragonard, les Saint-Aubin, Gravelot et Cochin, tels sont les peintres qui suivirent les Vanloo et s'adaptent de plus en plus au goût de l'époque. Enfin une réaction, timide au commencement, se produit par Prudhon, Chardin et Greuze.

Pierre Prudhon (1758-1823), remplit en peinture le rôle que l'abbé Winkelmann a joué pour la réhabilitation de l'art grec dans les sciences.

«Parcourez l'œuvre de Prudhon, disent Edmond et Jules de Goncourt, c'est un rêve, c'est le songe d'une nuit d'Ionie... Il y a dans toute cette œuvre d'une passion si suave, le souffle et le rayon de l'amour... Quelle jeunesse, quelle

première fleur de l'imagination du poète dans tous ces petits tableaux baignés du soleil de Mitylène, où le peintre, avec la grâce de Longus, donne au premier baiser l'ingénuité pour pudeur ! Cependant son génie mûri l'appelle à un plus pur idéal..., il peint l'âme... sous un voile de gaze, Psyché. Puis..... l'imagination du peintre s'attriste..... La mélancolie, une désolation religieuse envahissent son œuvre comme son cœur, et voilà qu'à la fin de ce poëme voluptueux, Psyché..... se spiritualise et se transforme..... Elle est l'âme chrétienne dont Prudhon jette l'aspiration sur une toile immense en répétant à ses amis ces paroles du psalmiste :

« *Oh! qui donnera à mon âme, comme à la colombe, des ailes pour s'envoler au lieu de mon repos !* »

Siméon Chardin (1699-1779), peintre de nature morte, de genre et de portraits, restreint le champ de l'imagination par l'exacte observation de la nature qui, pour lui, devint *but* et non *moyen ;* aussi, tout en constatant qu'il reste en dehors du faux si répandu de son temps, devons-nous constater que Chardin, prétendant pouvoir se passer du génie créateur, s'est réduit lui-même au degré le plus infime dans l'échelle des artistes.

Jean-Baptiste Greuze (1724-1805) possède la gloire d'avoir réagi contre l'immoralité de son époque par la glorification de la famille, à un point de vue terre à terre il est vrai. Son talent ne fut pas apprécié de son vivant et il mourut dans la misère.

Le musée Rath contient, sous le n° 51, une étude de tête d'enfant peinte par Greuze.

Puis David (1750-1825), le restaurateur de la peinture, apparaît. Il fut dirigé d'abord par Boucher, ce peintre faux et maniéré dans toutes ses parties et absolument

étranger au beau, au grand et à l'expressif (*Watelet, cité par Ménard*), puis par VIEN, esprit sage et modéré qui eut la force de se maintenir sur la bonne voie malgré les sarcasmes de ses contemporains. Vien était un éclectique à la manière des Carraches et la direction qu'il donna à l'art de la peinture fut singulièrement favorisée par l'ouverture d'une galerie publique de peinture, car tous les trésors amassés à grands frais par les rois avaient été réservés jusqu'alors pour leur usage exclusif. David ramena l'art par une étude sérieuse sur la voie que l'on avait perdue depuis si longtemps et c'est sous cette impulsion puissante que se sont formés Girodet, Drouet, Gerard, Gros, Granet, Léopold Robert, Ingres, et même jusqu'à Géricault et Paul Delacroix.

ÉCOLE ESPAGNOLE

L'Espagne a été longtemps tributaire de contrées étrangères en ce qui concerne l'art de la peinture ; la réunion des Pays-Bas, du royaume de Naples et de l'Espagne sous un même sceptre explique l'influence des arts italiens et flamands sur celui de la péninsule ibérique.

Nous avons exposé plus haut les effets délétères qu'ont exercés sur les arts en général et sur la peinture en particulier tous les brusques changements politiques, religieux ou intellectuels ; nous avons vu le *despotisme* et la *centralisation* amener en France le style emphatique et maniéré. La *Réformation* en Allemagne tua dans son germe un noble élan, tandis que dans la Hollande le *protestantisme* s'est borné à rapetisser l'art à des proportions purement bourgeoises ; enfin le *jésuitisme*, réaction rationnelle du protestantisme

en Italie, amena le style si pur de la Renaissance à devenir théâtral, pompeux, ou simplement décoratif. Il nous reste à indiquer à propos de l'Espagne les conséquences de cette autre calamité à laquelle on a donné le nom d'*Inquisition*.

Pendant tout le moyen âge l'Espagne a eu à lutter contre les Maures, pour son existence même ; après la prise de Grenade, dernier boulevard de la puissance des Maures en Espagne, une ère de calme et de prospérité s'ouvrit pour ce pays qui pendant 800 ans avait constamment lutté. Philippe II, maître des Pays-Bas, du Portugal et de tous les territoires d'outre-mer, gouvernait le plus vaste empire qui se fût formé depuis le temps des Romains.

A cette puissance politique s'ajouta l'éclat des lettres, des sciences et des arts, et l'on eut pu croire un instant que les plus brillantes destinées étaient promises à ce peuple privilégié.

Mais, brillant comme un éclair, cet éclat en eut également la durée et à peine éclose aux arts et aux lettres, cette contrée rentra dans la nuit, puis dans le silence de la mort.

Philippe II, à l'apogée de sa puissance, établit l'inquisition dans ses États, afin de les garantir à jamais contre le retour des guerres que ses sujets avaient dû soutenir contre les infidèles. Il voulut arriver à l'unité absolue de pensée politique et religieuse, et tout ce qui résista fut supprimé impitoyablement. Les biens des condamnés appartenaient au trésor royal et le roi s'enrichissait par l'apauvrissement de la nation tout entière.

L'inquisition qui devait garantir l'Espagne fut la cause de sa ruine : la perte des Pays-Bas, la ruine du commerce et de l'industrie ; on ne voulait point toucher aux arts ni aux lettres ; mais ces deux rameaux de l'intelligence humaine se desséchèrent en même temps que le tronc lui-même,

et malgré tous les efforts des rois d'Espagne, malgré les écoles et les académies qu'ils fondèrent à diverses reprises, il leur fut impossible de faire revivre suivant leur bon plaisir cet unique rejéton dont le développement eut flatté leur orgueil.

Quand les idées eurent été étouffées, disent MM. Ménard, quand toute résistance et toute lutte cessèrent, l'art suivit toutes les autres formes de l'activité intellectuelle et individuelle : il périt comme frappé d'apoplexie et sans agonie. Il n'y a pas, en Espagne, une décadence comme en Italie ; l'art est réduit au silence comme en Allemagne, il meurt.

Lorsque l'inquisition eut fait son œuvre, cinq millions d'hommes avaient été sacrifiés à l'unité de la foi religieuse et politique. Les villes étaient dépeuplées, les campagnes abandonnées. Un grand silence se fit sur cette terre déserte où l'on n'entendait plus que le bruit de la discipline et les oraisons désespérées des moines, dont les monastères et les couvents florissaient au milieu de la misère de la nation entière.

L'art en Espagne est foncièrement catholique et traduit les rêves ascétiques du cloître et les légendes des saints, en images violentes dont il trouve les modèles dans les auto-da-fé. L'idéal des peintres italiens était au ciel, celui des Espagnols est dans le cloître et leurs saintes Vierges ne sont que des nonnes en extase. L'art du reste fut longtemps à éclore. Murillo et Vélasquez ne brillèrent que longtemps après la mort du cardinal Torquemada ; aussi l'apparition de ces peintres peut-elle se comparer à la dernière et vive lueur que jette la flamme d'une lampe avant de s'éteindre faute d'aliment.

On distingue en Espagne quatre écoles différentes, celles de Valence, de Tolède, de Séville et de Madrid. Cette der-

nière dont les membres ont plus particulièrement été employés par la cour, renferme le plus grand nombre de maîtres ; mais les différences entre ces diverses écoles sont loin de correspondre à celles que nous avons étudiées dans d'autres contrées. La période restreinte pendant laquelle elles ont existé explique le peu de divergence que présentent entre eux les peintres qui les ont composées.

A Séville nous trouvons à l'origine François Pacheco (1571-1654) qui possède les qualités d'un bon professeur. Il fonda vers 1612 une école de peinture dans sa ville natale, école d'où sortirent Alphonse Coello et Diego Velasquez qui devint son gendre. Pacheco a exécuté de grandes peintures et peint les étendards de la flotte pour la Nouvelle Espagne ; mais ce qui fait son principal mérite ce sont les portraits sans nombre qu'il exécuta d'après les personnages les plus illustres de son époque. Son dessin est correct et ses compositions sont pondérées, mais il manque de franchise dans l'exécution et son coloris est sombre. Il laissa un traité sur l'art de la peinture et des traités où il fait briller une profonde érudition ecclésiastique. Le Louvre possède plusieurs tableaux de ce peintre.

Alonzo Sanchez Coello, Portugais (1525-1590), étudia à Rome les œuvres de Raphaël et se perfectionna sous le Moro ; il fit les portraits de Philippe II et des principaux personnages de la cour. L'Escurial contient plusieurs de ses œuvres dans lesquelles on retrouve les qualités de son premier maître Pacheco accompagné d'un coloris qui rappelle celui du Titien.

Don Diego Rodriguez da Silva y Velasquez, né à Séville (1599-1660), fut d'abord élève de Herrera le Vieux qu'il quitta pour entrer dans l'atelier de François Pacheco qui se plut à l'initier à tous les secrets de la peinture. Velasquez s'aperçut bien vite que le meilleur maître est la nature ;

après avoir étudié d'après un modèle vivant qu'il dessina dans tous les mouvements imaginables, il peignit son premier tableau : un porteur d'eau tout déguenillé qui donne à boire à un jeune enfant.

Le musée Rath renferm , sous le n° 148, une toile sur laquelle sont figurés deux chanteurs, cette œuvre a beaucoup de rapport avec un tableau du musée de Turin, et nous n'hésitons pas à le rapporter à la première manière de Velasquez.

L'exécution dans cette œuvre est beaucoup plus soignée que dans ses tableaux postérieurs ; il peignit ensuite le tableau connu sous le nom de « *los borrachos* » où il représente des convives dont l'un joue le rôle de Bacchus et couronne un buveur émérite ; le troisième de ses tableaux qui se trouve, comme le précédent dans les musées de Madrid, représente un groupe de fileuses et de dames qui viennent faire des achats ; la scène se passe dans un local à demi éclairé ; on y voit une grande fidélité unie à une atmosphère enveloppante qui donne un grand caractère de vérité à la figuration. Velasquez peignit fort peu de tableaux d'autel ou d'église, et la plupart de ses productions se rapportent aux portraits, aux scènes de mœurs et jusqu'aux natures mortes. Malgré son réalisme il sait se tenir éloigné de tout ce qui est laid et déplaisant ; ses personnages dans leur dessin et leur expression ont toujours quelque chose de noble, et chez lui l'effet de la lumière mitigé par le clair-obscur, le ferait ranger volontiers entre Rubens et le Titien. Don Diego excellait dans les portraits ; on en voit dans les principales galeries d'Europe, mais parmi les plus remarquables citons celui de la galerie Doria à Rome où l'on voit représenté le pape Doria (Innocent X) avec une puissance de tonalité et une harmonie rouge de coloration qui saisit d'étonnement, et celui de Philippe IV, représenté en gran-

deur naturelle à cheval, suivi de son écuyer ; au-dessus de sa tête on voit des génies et des victoires.

Le musée Rath possède, sous le n° 146, le portrait du roi d'Espagne Philippe IV et sous le n° 147, le portrait de la reine d'Espagne; Anne-Marie d'Autriche, le dernier de ces portraits a subi malheureusement de très-nombreuses retouches, de telle sorte que la manière du maître n'apparaît que dans quelques parties de la chevelure et des vêtements.

Velasquez s'est également essayé dans le genre du paysage, on y retrouve des qualités réunies de Rubens, de Titien, de Poussin et de Carrache.

Juan de las Rolas (1558-1625) introduisit le coloris vénitien à Séville.

François Herrera le vieux (1576-1656), s'est distingué par un coloris puissant, une touche hardie et une connaissance singulière du clair-obscur.

Citons encore parmi les peintres qui illustrèrent l'école de Séville Juan del Castillo (1584-1640) ; sa principale gloire est d'avoir été le maître d'Alfonso Cano, de Pedro de Moya et de Bartholomeo Murillo.

Alonzo Cano (1601-1667), il était architecte, sculpteur et peintre, et ses tableaux possèdent un effet plastique dû au modelé qui remplaçait les contours arrêtés ; on trouve de ses œuvres au musée de Madrid, et surtout dans la cathédrale de Grenade, ville où il fonda une école très-fréquentée. Cet artiste d'un talent remarquable eut maille à partir avec l'inquisition ; il fut accusé à tort du meurtre de sa femme ; soumis à la torture on ne respecta que sa main droite à qui l'on devait tant de chefs-d'œuvre et il n'obtint la vie qu'à condition d'entrer dans les ordres.

Pedro de Moya (1610-1666) sortit de la même école que le peintre précédent, acheva de se former à Londres sous Van Dyck ; il a su réunir dans ses œuvres le style de com-

position de l'artiste belge avec la violente énergie de l'art espagnol; ses œuvres principales se trouvent dans les cathédrales de Séville et de Grenade.

Bartolomeo-Esteban Murillo (1618-1682) sert comme de synthèse à l'école de Séville. Disciple, comme nous l'avons dit, de Juan di Castillo, il vint se perfectionner à Madrid d'après les œuvres de Velasquez, de Ribeyra et de Van Dyck; mais l'influence de tous ces maîtres ne fit disparaître en rien son originalité; dépassé par plusieurs des grands peintres de son époque, en énergie de conception, en grandeur du style et en pureté du dessin, il leur est supérieur par la fraîcheur de son inspiration qui se montre dans ses tableaux sous la forme de l'adoration, de l'amour et de la jouissance de la vie. Aucun sujet ne l'effraye et il sait trouver dans les plus repoussants ce je ne sais quoi qui en fait des œuvres sublimes. Ses madones sont baignées dans un océan de lumière dont les ondulations prennent la forme de milliers de chérubins; ses tableaux de genre, traités à l'origine de sa carrière d'une manière ferme et sévère, montrent dans la suite une recherche de douceur qui, dans certains cas particuliers, passe au vaporeux. La galerie Esterhazy de Vienne contient plusieurs toiles se rapportant à la première période de la carrière de Murillo, tandis que la cathédrale de Séville montre la *Vision de St. Antoine de Padoue*, traitée dans la seconde manière de l'artiste. Il serait trop long de passer en revue même les plus importantes d'entre les œuvres de cet artiste, un des plus féconds de ceux qui ont exercé la peinture, d'autant plus que ses trois manières (froide, chaude et vaporeuse) ne peuvent pas se distinguer chronologiquement; Murillo, en effet, les employait suivant la nature du sujet qu'il voulait représenter et quelquefois dans un même tableau on les trouve toutes réunies. Ce

grand artiste fonda une académie de peinture à Séville, académie dans laquelle on fournissait aux élèves le matériel nécessaire à leurs études et on leur donnait des leçons spéciales concernant toutes les branches de l'art, le tout gratuitement; mais à la mort de Murillo l'école se ferma, faute d'élèves.

François Zurbaran (1598-1662) est encore un contemporain de Pacheco, qui a introduit à l'origine de l'école de Séville une plus grande fidélité dans l'imitation de la nature, de puissantes oppositions de couleurs qui l'ont fait comparer au Caravaggio quoique Zurbaran ne possède pas le même degré d'imagination que le peintre italien. Ce peintre n'exécuta que des tableaux religieux, si l'on en excepte quelques portraits de moines; ce qu'il représente le plus volontiers, c'est le sentiment du repentir, de l'extase ou de la supplication. La galerie Esterhazy de Vienne contient une madone attribuée à ce peintre.

Enfin Ignace Iriarte, né dans le Guipuscoa (1635-1685) ne se sentant pas de dispositions pour le dessin de la figure, s'adonna entièrement au paysage et y réussit divinement. Il excellait à rendre les essences variées des arbres dont le feuillage était touché avec une telle délicatesse de pinceau, qu'au moindre souffle, le vent paraissait devoir les agiter; il est unique dans la manière de figurer les lointains, la beauté des ciels, la limpidité et le mouvement des ondes. Il savait, comme son ami Murillo, envelopper toutes ses compositions dans une atmosphère qui en dessinait les plans.

L'école de Madrid reçut ses premiers enseignements par l'entremise de peintres italiens que Philippe II fit venir en Espagne. Le premier peintre espagnol marquant de cette époque, Antoine Pereda (1590-1669), dont le coloris appris à Venise, dépasse quelquefois en vérité et en splendeur

celui de Murillo ; cet artiste ne fut pas toujours égal, et dans certains de ses tableaux on voit une influence manifeste du Caravaggio. Les autres peintres issus de l'école de Madrid ne présentent aucune qualité nouvelle.

François Ribalta (1551-1628) se trouve à la tête de l'école de Valence ; cet artiste étudia en Italie les œuvres de Sébastien del Piombo, il tâcha d'imprimer à l'école de Valence le caractère du dessin florentin uni au coloris vénitien. C'est de cette école que sortit également Ribeyra dont nous avons parlé page 156.

Les peintres qui, après cette époque, apparurent en Espagne sont tellement secondaires que nous nous dispenserons d'en parler ici. Le réveil ne s'y fait sentir qu'après l'avénement d'une ère nouvelle en politique, inaugurée par les essais d'un gouvernement libéral, dus à la branche cadette de la famille régnante des Bourbons. Ce réveil se traduit dans la peinture par l'apparition des Rosalès, Fortuny, Ribeyra, Alvarès, Villégas, Vallès, Garcia, etc., peintres qui, s'appuyant sur la nature, joignaient à un dessin châtié, une couleur brillante unie à une largeur d'interprétation toute espagnole.

ÉCOLE ANGLAISE.

L'Angleterre a attiré chez elle des artistes de l'Italie, de l'Allemagne, de la Hollande, de la Belgique et même de la France, mais le goût des souverains et de la cour fut loin de se propager parmi le peuple et la bourgeoisie, aussi voyons-nous, à côté des collections les plus riches, un vide presqu'absolu dans les rangs des artistes.

La plupart des peintres en renom qui séjournèrent en

Angleterre formèrent bien des élèves, mais à leur mort l'influence cesse, et pour trouver des talents réellement nationaux, il faut arriver à William Hogarth (1697-1764), le peintre satirique mordant qui s'attaque à tous les travers de son époque, et cela sous une forme sinon attrayante, du moins d'une vérité effrayante et d'un réalisme qui n'a point été dépassé. Dessin serré et correct, compositions savantes, mais parfois surchargées, mouvements justes et expressions vraies, tournant parfois à la grimace, tels sont les caractères principaux de ce talent foncièrement original. Son coloris brillant et spirituel répond bien au sujet. Ce peintre eut de nombreux imitateurs qui, ne sachant pas s'arrêter à la satire, tournèrent à la caricature.

Mais le véritable fondateur de l'école anglaise est Sir Josua Reynolds (1723-1792), qui, par des études sérieuses conduites à la manière des éclectiques, arriva à réunir dans une touche fine et spirituelle, dans un coloris vivant, varié, riche et transparent, les qualités principales et prédominantes du Titien, de Rubens et de Rembrandt.

La plupart des œuvres de Reynolds se sont effacées, à cause des essais souvent malheureux et toujours nouveaux auxquels le peintre se livrait pour arriver à une peinture d'une solidité parfaite.

Benjamin West (1738-1820) possède un dessin plus châtié que le précédent, conséquence des études anatomiques auxquelles il s'était livré; ses compositions sont plus sérieuses et plus hardies, mais son coloris est parfois d'une sécheresse déplaisante surtout dans ses dernières œuvres.

Enfin James Barry, John Opis, James Hoppner, ce dernier surtout, bon portraitiste dans la manière de Reynolds, Thomas Stothard, qui imita d'abord Rubens puis Watteau, nous amènent par une dégénérescence rapide au XIXme siècle.

Le dernier des peintres de cette époque est Richard Westall, qui montre une douceur de sentiment rare en Angleterre, ainsi qu'une connaissance remarquable dans la distribution de l'ombre et de la lumière. Ce peintre ne conserva malheureusement pas jusqu'à la fin de sa carrière ces qualités originales et ses tableaux montrent alors une raideur et un maniéré qui font preuve de l'influence de l'école française contemporaine.

LA PEINTURE EN SUISSE

DU XIVme SIÈCLE JUSQU'AU XIXme SIÈCLE

Nous avons déjà esquissé page 36 les causes qui semblent avoir empêché la Suisse de prendre une part active au grand mouvement de réveil pour les arts, qui se développa en Italie, dans les Pays-Bas et même en Allemagne.

M. le Dr J.-Rudolf Rahn, dans son histoire des beaux-arts en Suisse depuis les origines jusqu'à la fin du moyen âge, a étudié avec le plus grand soin et avec une critique éclairée toutes les manifestations artistiques du commencement de la période qui nous occupe. Nous ne saurions trop rendre justice à ses louables efforts, mais le cadre de ce manuel ne saurait nous permettre de le suivre en détail dans les descriptions et les éclaircissements qu'il nous donne.

Ce qui ressort néanmoins d'une lecture attentive de son ouvrage (dont la dernière partie vient de paraître) c'est, malgré l'abondance relative de peintures dans les églises et les couvents, l'extrême pauvreté de ces mêmes peintures au point de vue de l'art. Celles en particulier que renferme la chapelle de St.-Gervais à Genève et qui provoquent les

éloges de l'auteur, sont d'une valeur tellement minime, si on les compare aux plus piètres productions d'âge contemporain de l'Italie ou de la France que l'extrême pauvreté seule des monuments de la peinture en Suisse peut excuser de traiter ces compositions d'œuvres dignes de remarque.

La technique de l'application des couleurs reporte aux manuscrits du XIIIme siècle, et si ce n'étaient ces deux papes dont la dalmatique de l'un porte les armes de Savoie (allusion à Amédée VIII, duc de Savoie, qui fut pape sous le nom de Félix V, puis prince-évêque de Genève), et qui sont agenouillés l'une en face de l'autre devant cette madone démesurément grande, on croirait avoir à faire au XIIIme siècle ou tout au plus au début du XIVme, et non pas à la seconde moitié du XVme : du reste, une hypothèse pourrait tout concilier : ce serait la modification partielle, *à la détrempe*, d'une partie de la fresque qui dut être endommagée après le grand incendie qui en 1334 détruisit la plus grande partie de l'église, mais si l'on peut vérifier et confirmer avec certitude la trace de retouches semblables sur la fresque qui représente les évangélistes, l'état de détérioration de la fresque de la *Madone del Soccorso* ne permet pas d'affirmer qu'elle ait été soumise à une opération analogue. Les chérubins seuls qui supportent le manteau de la vierge me paraissent présenter des retouches de cette nature. L'obscurité qui règne dans cette petite chapelle qui longtemps a servi de dépôt de charbon, est telle qu'il est bien difficile de se former une opinion certaine à cet égard.

Qu'il nous suffise de rapprocher cette madone comme conception artistique de celle que Bonivard, dans ses chroniques, dit avoir existé à Plainpalais :

LIVRE I, chapitre III.

« .... et au milieu de Plain-Palaix y avait une chapelle, au dedans sus ung autel ung tableau où estoit paincte une belle Notre Dame avec un mantel

large et ample soubs lequel estoient a couvert Papes, Empereurs, Rois, Ducz, Contes et tous estatz, hommes et femmes, et mesmement des principaux bourgesis de la ville y estaient pourtraictz au vif dung couste, leurs femmes de l'autre, pour estre la dissoubs garentiz de la peste comme les pouleins soubs les aesles de la poulle, pour se garder d'être happez par le milieu. »

Ces madones du secours, *del soccorso*, étaient très-populaires à cette époque où les pestes et les famines et les incendies étaient si terribles; Seroux d'Agincourt, Crowe et Cavalcasella, Kugler et Rosini en décrivent qui sont analogues à celle qui nous occupe.

Les peintures sur verre (nous ne savons malheureusement pas d'après l'ouvrage de M. le Dr Rahn, dans chaque cas particulier, s'il s'agit de peinture au feu ou de peinture au mordant) présentent plus de style que les fresques. Nous en possédons à Genève dans le chœur de St.-Pierre, exécutées au mordant et où les évangélistes et les prophètes ont un grand air, qui semble indiquer plutôt une main italienne que suisse, la culture des arts ayant été, comme nous l'avons indiqué à propos de la Savoie et du Piémont, tributaire de l'Italie.

M. Rigaud, dans son ouvrage sur les beaux-arts à Genève, ne fait que confirmer notre idée sur l'extrême pénurie d'artistes qui régnait à Genève dans tout le XIVme et le XVme siècle et même au début du XVIme, avant que la Réformation eût commencé son œuvre dévastatrice ; aucun des peintres dont il a relevé les noms sur les registres des réceptions à la bourgeoisie, n'étant connu ni cité dans les encyclopédies les plus estimées ou les plus complètes que nous ayons consultées.

Mais si tel était, au XIVme et au XVme siècle, l'état de l'art de la peinture à Genève, tel il était approximativement dans le reste de la Suisse, et la seule production digne de remarque au point de vue spécial de l'art sont les vitraux

du dôme de Berne qui se voient sur les quatre fenêtres du chœur, ces peintures furent commencées en 1440 pour être terminées en 1517 ; elles représentent des scènes tirées de la passion, puis des représentations tirées de l'Ancien Testament, et enfin le moulin à hosties. Dans cette dernière composition l'artiste a figuré dans le haut la chute de la manne au désert, et Moïse faisant sourdre l'eau du rocher. Cette eau qui désaltère le peuple juif se forme en fleuve qui, après bien des zigzags, passe près d'une écluse qu'un pape ouvre pour faire entrer l'eau dans son moulin ; tous les signes des évangélistes y entrent pêle-mêle, tandis que les hosties sortent en bas en petits disques blancs ; auprès des hosties voltige un enfant, la tête entourée de l'auréole et qu'une inscription désigne comme étant le Christ ; au-dessous se trouvent un pape, un cardinal, un archevêque et un évêque, qui tous ensemble tiennent un calice élevé au-dessus de leurs têtes tandis que de la main droite ils distribuent aux élus la sainte communion ; le pape la donne à un personnage à barbe rouge, qui doit représenter le donateur et qui a tous les caractères d'un portrait ; tout en bas la foule des fidèles en extase contemplative assistant, les yeux levés au ciel, à ce spectacle sacré.

Les verrières de l'église paroissiale de Bienne et celle de Staufberg près de Lenzburg, celles de l'église de St.-Maurice à Zofingue, etc., peuvent donner une idée des modifications successives que les peintres introduisirent dans le dispositif de leurs compositions avant d'arriver à la grande ordonnance que nous avons décrite à propos du dôme de Berne.

Le vitrail que nous avons catalogué sous le nº 3987, et provenant de Bâle-Campagne, peut donner une idée de la disposition en tableau qui était adoptée au commencement du XVIe siècle car l'inscription qui entoure la tête de la Madeleine et qui est figurée, Pl. IX, fig. 2, ne saurait se lire 1320 mais bien 1520 a en juger par le style des personnages et par les couleurs employées.

Vers la seconde moitié du XVIme siècle l'usage des vitraux se généralisa au point que l'on en rencontre en grand nombre dans les maisons seigneuriales et même bourgeoises. Ce sont pour la plupart de petits tableaux qui mesurent 25 à 30 centimètres en carré et sur lesquels sont représentées, à côté de figures allégoriques, les armes de la famille ou simplement des devises.

L'arsenal de Lucerne, la bibliothèque de Berne, le musée archéologique de Genève, ainsi que notre propre collection, sous les n°s 3989 et 3990, en renferment de nombreux spécimens. Cet usage se continua pendant longtemps et le XVIIme siècle en fournit encore de nombreux exemples.

Citons ici ceux qui sont enchâssés dans les *fenêtres du chœur de l'église de Vandœuvres.* Ils sont au nombre de quatre. Ils représentent à partir de la droite :

Das Land Ury, *Anno 1647*, d'un côté un évêque, de l'autre un ange, au centre deux écussons aux armes d'Uri.

Von Gottes gnaden Placidus Abte des fürstl. Gotteshaus, Einsiedeln 1648 ; on voit au centre un écusson reposant sur une base et surmonté d'un bonnet d'évêque. Cet écusson occupe le milieu entre deux colonnes supportant un fronton brisé, style Louis XIII, au milieu duquel une madone entourée de rayons; aux colonnes, enfin, sont appuyés des moines du couvent.

Epimundus von Gottesgnaden Abt des Würdigen Gotthaus bey unserer lieben Frau zu Sct. Urban, 1649 ; au centre, en haut, une madone dans sa gloire supportée par deux anges, en dessus un écusson avec une croix ; à droite un moine dominicain portant les emblèmes de la passion, à gauche un pape la tiare en tête et tenant en main une grappe de raisins, en dessous sur toute la largeur l'inscription.

Das land Glaris ; au centre l'écusson impérial, l'aigle à deux têtes, au-dessous deux écussons portant St. Fridolin,

évangélisateur de Glaris; enfin à droite le squelette de la mort et à gauche St. Fridolin; le vitrail est terminé en haut par deux anges, en bas on lit l'inscription.

Ces quatre vitraux ont la dimension de 35 sur 25 centimètres. Ils ne font pas preuve d'un style particulier à la Suisse, et se rapprochent soit du style allemand, soit du style français contemporain.

Retournons un peu en arrière; nous avons vu, page 186 que Hans Holbein avait travaillé de 1516 à 1526 à Bâle; son séjour en cette ville lui donna occasion de former en Suisse des élèves, parmi lesquels les plus remarquables sont:

Hans Asper, né à Zurich (1499-1571), élève et imitateur de Holbein qu'il égala parfois dans les portraits; il exécuta des peintures dans l'hôtel de ville de Zurich. Il composa, en outre, les dessins de l'*Helvetia Sancta* de Murer. Il vécut et mourut dans la misère et eut deux fils qui furent ses élèves et imitèrent sa manière. Les Zuricois qui l'avaient pour ainsi dire laissé mourir de faim, lui frappèrent une médaille après sa mort.

La bibliothèque de Zurich conserve des portraits de Zwingli et de sa femme dus à cet artiste, portraits où Hans Asper égale son maître.

Nicolas Manuel, surnommé Deutsch, né à Berne (1484-1530), apparaît en Suisse dans la période que nous avons étudiée en Italie à propos des grands artistes de la renaissance. Manuel était soldat, poète, homme d'État, réformateur, graveur et peintre, on conçoit aisément qu'il n'ait pu pousser la culture des arts aussi loin que son maître Holbein. Il a exécuté cependant des travaux qui, par leur étendue, suffiraient à la vie d'un peintre de nos jours, entre autres la *Danse des Morts* dans 46 grandes peintures au cimetière des Dominicains à Berne.

Ses tableaux, dit Waagen, sont d'un mérite très-inégal, la richesse de ses paysages montre l'influence du Titien,

dont il fréquenta l'atelier à Venise en 1511. Le musée de Bâle possède plusieurs de ses œuvres, dans lesquelles le sens du beau si pur chez Holbein, est remplacé et quelque fois racheté par le coloris et la science pittoresque du paysage. Ce peintre a traité également des sujets de genre, et sa famille conserve encore une noce de village qui fait voir une distinction peu commune dans la conception et le rendu de ce sujet emprunté à la vie réelle. Mais il s'est laissé entraîner par sa passion religieuse à mettre son talent au service de cette passion, il a produit alors des œuvres indignes de lui. Tel est un tableau de la résurrection du Christ dans lequel Manuel a représenté des prêtres catholiques et des moines avec leurs concubines comme gardiens du tombeau.

Ce tableau nous fait voir l'art sous *l'influence des passions religieuses* descendre au rang de la *caricature*, et c'est dans cet emportement qu'il faut chercher la cause de la disparition du culte de la peinture comme art.

La peinture répondait si peu, en Suisse, à un besoin général que la plupart des artistes qui la cultivaient comme *art* furent obligés pour vivre ou de s'expatrier ou de la développer dans le sens *industriel*, par la miniature, l'émail ou la gravure sur bois ou sur cuivre. Nous ne citerons pas leurs noms que l'on trouvera énumérés dans la *Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz ;* 4 parties par J.-Cas. Fueslin, Zurich 1755-1757.

Les seuls artistes, dont les noms soient restés, sont ceux de Joseph Heinz, né à Berne, florissant vers 1575. Il opéra surtout à Prague et à Vienne à la cour de Rodolphe II. Ses œuvres ont été gravées par Sadler ; à côté d'une certaine grâce, on lui reproche le maniéré qui était si fort à la mode dans ce temps-là où on se mêlait de corriger l'antique pour le rendre aimable.

Samuel Hofmann de Zurich, florissait vers 1624; élève de Rubens, il produisit plus spécialement des fruits, des fleurs et des natures mortes.

Les Mathieu Mérian de Bâle, plutôt graveurs que peintres, embrassent une période d'un siècle environ, de 1593 à 1700. Le dernier d'entre eux a cependant exécuté de nombreux portraits et des tableaux d'histoire, dans lesquels il ne se fait pas faute, en véritable éclectique qu'il est, de faire entrer des groupes entiers de personnages puisés dans les tableaux de Raphaël lui-même.

Enfin, avant de quitter la Suisse allemande, citons encore Joseph Werner, miniaturiste, nommé peintre du roi Louis XIV et dont le fameux Charles Le Brun était jaloux au point de gâter une des miniatures de l'artiste suisse pour faire accroire au souverain que les peintures de son rival ne pouvaient résister à l'air. Ce Joseph Werner retourna dans sa patrie, puis fut choisi comme directeur perpétuel de l'académie de Berlin; il ne put, par suite d'intrigues, opérer comme il l'entendait, aussi après plusieurs années d'essais retourna-t-il dans sa patrie pour y mourir en 1710 à l'âge de 73 ans. Cet artiste peignait à l'huile, à fresque, mais par-dessus tout en miniature. On doit lui savoir gré d'avoir su s'en tenir en quelque sorte à la nature au milieu du maniéré qui régnait à cette époque.

Rigaud, dans ses renseignements sur les beaux-arts de Genève, les chroniques de Bonivard, les ouvrages de Galiffe et de Blavignac, nous montrent jusqu'à l'évidence qu'après avoir détruit tout ce qui avait la moindre nuance artistique, la *Réformation* ne se tint point pour contente à Genève. Elle proscrivit les artistes de talent qui se formèrent et attendit près de trois siècles avant de se résoudre à instituer une école de dessin qui devait, du reste, être limité à la partie industrielle.

C'est ainsi que JAQUES-ANTOINE ARLAUD, né à Genève (1668-1746), passa à Paris à l'âge de vingt ans. Il exécuta plusieurs portraits à la cour du régent.

Le musée Rath contient, sous le n° 7, une aquarelle non achevée due à ce peintre, représentant une sainte famille.

Arlaud, malgré ses études et ses qualités naturelles, s'est laissé influencer par l'époque désastreuse pendant laquelle il opéra à Paris. Il s'exerça spécialement dans le genre miniature ; on peut le juger sainement au musée Rath, qui possède dans la salle des aquarelles et miniatures une *Madeleine* datée de 1720, et les portraits de Louis XIV et de Cromwell en miniature, ainsi que celui de Pierre le Grand, à l'encre de Chine.

JEAN PETITOT, né à Genève (1607-1691), fut d'abord joaillier et c'est en employant pour son métier les couleurs en émail que, sur le conseil de Bordier, il se décida à se vouer à la peinture. En compagnie de ce dernier, il entreprit le voyage d'Italie où il étudia les grands maîtres, puis se rendit en Angleterre où il devint, par la suite, l'ami de Van Dyck. Mais, dès leur arrivée, Petitot et Bordier furent accueillis en compatriotes par Turquet de Mayerne, qui les aida à perfectionner leurs couleurs ainsi que tous les procédés de la peinture sur émail.

Petitot fit plusieurs portraits d'après nature et copia en émail un grand nombre de ceux de Van Dyck. Après la mort violente de Charles II, notre peintre se retira en France, où Louis XIV lui donna le titre de peintre du roi, ce qui ne l'empêcha pas d'être poursuivi, quoique étranger, à cause de sa foi de calviniste et emprisonné pendant 3 ans au fort L'évêque, d'où il ne put sortir pour être rendu à sa famille, qu'après avoir signé l'acte d'abjuration, rétracté immédiatement après il est vrai. Il vécut encore pendant quatre ans à Genève où il se remit courageusement à

l'ouvrage. Petitot avait coutume de faire ses portraits d'abord à l'huile avant de les exécuter en émail, et ce n'est qu'après avoir obtenu sur son émail, par plusieurs feux, l'effet de son esquisse, qu'il terminait d'après nature.

Le musée Rath possède, sous le n° 18, un des plus grand émaux de cet artiste.

Nous ne saurions passer en revue les peintres en émail qui se sont successivement développés à Genève; on en trouvera l'énumération complète, ainsi que les notices qui s'y rapportent, dans l'ouvrage déjà cité de l'ancien syndic Rigaud qui a été republié, l'an dernier, sur la demande de la Société des Arts à Genève.

Nous passons les autres artistes de cette période sous silence, renvoyant à ce sujet à l'ouvrage de M. l'ancien syndic Rigaud, ainsi qu'à l'histoire des artistes suisses de Fuessli. Qu'il nous suffise d'indiquer que la plupart des peintres du XVII[me] et du XVIII[me] siècle s'adonnèrent plutôt au portrait, tels sont les Gardelle, les Liotard, etc. ; enfin, à la fin du XVIII[me] siècle, nous rencontrons à Genève un peintre Saint-Ours, né à Genève (1752-1809), élève de Vien et condisciple, par conséquent, de David qui, tout en présentant quelques défauts, rompt tout à fait avec la manière française. Il est le digne émule du restaurateur de l'art en France. St.-Ours se prépara par de fortes études historiques et anatomiques, s'appuyant uniquement sur la nature à produire une série d'œuvres dignes de remarque. Genevois et protestant, il ne reçut pas la pension de Rome, à laquelle lui donnait droit le prix qu'il avait remporté à l'école de Paris. Il alla néanmoins à Rome, puis à Venise ; dans la première de ces villes, il étudia l'antique et les grands maîtres du dessin et de la composition ; dans la seconde il se pénétra du coloris vénitien ou véronais.

Cet artiste dont les débuts avaient été des plus brillants

se laissa malheureusement entraîner par la vogue qu'il rencontra, et quelques-unes de ses œuvres ne sont pas exemptes de manière quoiqu'elles présentent toujours des qualités de dessin et de composition dignes de servir de modèle aux artistes de tous les âges.

Le musée Rath renferme un grand nombre des œuvres de cet artiste, ce sont :

Au n° 126, Les Jeux olympiques, la lutte ;

Au n° 127, Scène du tremblement de terre de la Calabre ;

Au n° 128, Têtes d'étude de grandeur colossale pour le groupe des juges dans le tableau du choix des enfants de Sparte ;

Au n° 129, une Académie de grandeur naturelle, étude pour le tableau des Jeux olympiques ;

Au n° 130, le portrait du Dr Tronchin ;

Au n° 131, portrait de l'auteur.

L'impulsion donnée par St.-Ours ne cessa pas brusquement après sa mort et la Suisse peut enregistrer les noms du portraitiste Massot et des peintres d'histoire ou de genre : Léopold Robert, Lugardon père, Hornung, Gleyre et B. Menn comme ayant continué ces saines traditions.

Un autre groupe de peintres se forma à Genève, inspirés sans doute par l'école hollandaise dont les œuvres abondaient dans notre pays, inspirés aussi par la nature qui les entourait et par les progrès politiques qui ne proscrivaient plus la peinture comme un art diabolique.

Cette seconde *école genevoise* est représentée par les de la Rive, Huber, Agasse et Adam-Wolfgang Töpffer ; ce que ces artistes se sont proposés de rendre, au milieu du cataclysme de l'ancienne société et en présence des deuils sans nombre que les guerres de l'empire semaient autour d'eux, c'est la paix du hameau, la vie tranquille et douce du paysan au milieu de ses troupeaux, du voyageur arrivant à cheval au manoir ; c'est le délassement du peuple le dimanche à l'auberge, ou encore le mariage qui réunit tout le village autour du clocher ; c'est, en un mot, le paysage

animé de la Savoie, dont le fond est formé par les hautes cimes neigeuses servant de cadre à ces scènes champêtres. De grands arbres, de vieux manoirs, un pont, une auberge, une clairière ou un moulin, tels sont les sites habituellement choisis par cette phalange d'artistes.

C'est la nature, prise sur le fait, avec la recherche du beau par l'harmonie de la composition et de la couleur, par l'expression de la paix et de la joie, mais c'est une gaieté paisible et non pas tapageuse à la manière hollandaise ou flamande.

Le musée Rath, à Genève, renferme des tableaux de tous ces maîtres genevois et c'est là qu'on peut les étudier et les juger sainement. Dans les derniers tableaux de de la Rive n[os] 114 et 115, on peut appécier l'influence successive de la nature alpestre, ou de l'Italie et de celle de Claude Lorrain; Jean Huber le vieux est représenté par les n[os] 62, 63 et 64; Jean-Daniel Huber le fils, par un tableau portant le n° 65; Agasse enfin en collaboration avec A.-W. Töpffer, sous le n° 4, représente un marché aux chevaux, et A.-W. Töpffer, seul, une sortie d'église en hiver, cataloguée sous le n° 142.

Qu'il nous soit permis, en terminant, d'insister en quelques mots sur la nouvelle école genevoise de paysage qui, fondée par Diday, a cherché à interpréter cette nature sombre et sauvage que les anciens Romains traitaient de *horrida*, dénomination à laquelle correspondait si bien l'épithète de *monts maudits* qui désignait les Alpes aux sommités neigeuses, condamnées à une stérilité éternelle.

De Saussure fut un des premiers à en saisir les beautés. L'attraction puissante que dès lors ces monts, ces lacs élevés et les sauvages vallées qui les séparent, exercèrent sur tous les étrangers sans distinction, devait nécessairement se traduire, pour les artistes suisses, par des essais d'interprétation pittoresque de la sombre poésie que ces sites respirent.

De Saussure nous décrit, dans ses voyages dans les Alpes, par quelques lignes sans prétention, cette nature si

grande; il nous y donne toute une série de tableaux que nous voudrions esquisser d'après lui, mais, limités par la place, nous ne saurions mieux faire que d'y renvoyer le lecteur.

Après de Saussure, Rodolphe Töpffer a touché et fait vibrer cette corde, et souvent par ses simples croquis, tracés en quelques coups de crayon, il nous transporte au milieu de la poésie grandiose de ces sites incomparables.

Ce mouvement littéraire ne resta pas isolé, et dans les diverses contrées de la Suisse il se produisit dans les arts un élan vers le monde alpestre ; la seconde école genevoise s'était arrêtée au pied des Alpes, cette nouvelle école les gravit d'un pas ferme et sûr et ne manque pas d'artistes qui, avec un bonheur inégal, ont tâché d'en être les interprètes.

C'est bien là le point de vue auquel Diday, le chef de l'école genevoise moderne, s'est placé, malgré un séjour prolongé en Italie et malgré l'attraction puissante que ces riantes vallées, ces monts arrondis, ces terrains accidentés et la grande ligne de la mer ont exercée sur lui, comme sur tous les artistes d'outre-monts qui depuis trois siècles ont foulé le sol classique de l'Italie. Loin de se laisser entraîner ou éblouir par les Claude et les Poussin, de retour dans sa patrie, à Genève, il s'est mis courageusement à l'œuvre et a voulu devenir l'interprète, par l'art de la peinture, de cette grande nature qui paraît défier le crayon du dessinateur ou la palette du peintre.

L'école de Diday, qui paraissait réservée à de brillantes destinées, fut secondée presqu'à son début par un élève qui comprit toute la grandeur du but poursuivi. — A. Calame, cet artiste si bien doué, si poëte surtout dans ses premiers grands tableaux, en a été l'expression la plus haute. Le tableau de l'*Orage à la Handeck* qui orne le Musée Rath, est tout un poëme, tout un drame.

Parallèlement à l'école de Diday, il convient de tenir compte d'efforts contemporains dont les Albert de Meuron, Lugardon fils et A. Beaumont font foi. Ces artistes comprennent la nature alpestre sous un autre aspect, ils nous transportent sur le sentier de la chasse, sentier bordé de précipices et suivi par quelques hommes intrépides, par quelques bergers qui ne connaissent ni périls ni crainte. Citons encore Loppé qui s'est attaqué aux glaces et aux neiges éternelles et sait en rendre l'imposante grandeur.

Les autres paysagistes, qui avaient dès l'abord tenté de suivre la marche tracée par Diday et Calame, à la mort de ce dernier se rejetèrent presque tous, non sans talent il est vrai, sur les chemins battus du paysage d'Italie ou des vallées légèrement ondulées de la Bourgogne ou même des environs de Paris.

Transfuges de l'art national, aucun d'eux n'a réussi à se former un talent *foncièrement suisse*. Toutes leurs productions paraissent être par la nature même des sujets de leur choix, inspirées par des écoles étrangères. Il serait temps que, retournant à nos montagnes et abordant de front leurs sommets ardus, leurs précipices et leurs glaciers, les artistes suisses et genevois en particulier trouvassent par leur génie de peintres un mode d'interprétation digne de la noble tâche qui leur incombe, en glorifiant notre nature alpestre, ce monument éternel de notre indépendance nationale.

PROCÉDÉS DE PEINTURE

L'art de la peinture est de toute antiquité, comme nous l'avons indiqué dans l'étude historique qui précède. La figure ci-contre (*a*) tirée des tombeaux de Beni-Hassan dans la Haute-Égypte, montre deux peintres représentant des animaux sur un panneau. Ils tiennent en main des vases dans lesquels la couleur qu'ils emploient est délayée, et paraissent tracer les contours de ces animaux ; ils tiennent en effet leurs pinceaux comme les tiennent les peintres actuels qui exécutent des filets ou de simples traits.

La figure (*b*), tirée de l'ouvrage de Helbig sur les peintures murales de la Campanie, nous montre un artiste exécutant une peinture de sa composition sur un panneau ou une toile tendue sur un châssis, ici les couleurs ne paraissent pas être délayées, mais pâteuses comme celles que l'on emploie aujourd'hui.

Sur la planche suivante à la figure (*d*) on voit une jeune fille copiant la statue d'un Terme, ses couleurs sont contenues dans une boîte qui renferme plusieurs petits godets ou gobelets et elle tient à la main une palette sur laquelle au moyen de son style elle les prend pour les appliquer sur sa toile ; des peintures déjà achevées pendent contre le mur de son atelier ; enfin la figure (*c*) montre un peintre assis devant son chevalet. Cette représentation est la re-

production d'une intaille antique de la propriété de mon ami M. Pauvert de la Chapelle à l'obligeance duquel j'ai dû d'avoir pu la faire reproduire.

La planche suivante (fig. *e* et *f*) présente en caricatures l'intérieur des ateliers de deux peintres de l'antiquité qui peignent d'après le modèle et fort probablement à la cire ; au moins est-ce dans ce sens que je crois devoir interpréter le bassin ovale sous lequel sont allumés des charbons, destinés à tenir les couleurs sinon liquides, du moins assez molles pour pouvoir être appliquées au style ou à la spatule. Plus loin on voit un aide occupé à broyer les couleurs, et au pied du peintre un pot qui contenait quelques charbons nécessaires à l'exercice de son art.

Tels sont les uniques monuments de l'antiquité qui soient parvenus jusqu'à nous comme représentation figurée de l'exercice de la peinture. Pour tout ce qui concerne les procédés eux-mêmes on en est réduit à quelques passages fort peu clairs des auteurs anciens et pour les rendre applicables à la thèse qui nous occupe, il convient de leur faire subir une dissection savante analogue à celle qu'a entrepris à leur sujet M. Otto Donner auquel nous empruntons les quelques détails qui suivent.

Les peintres de l'antiquité classique pratiquaient trois modes de peinture :

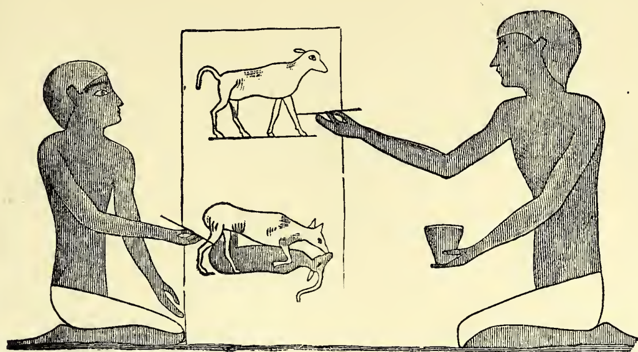
La peinture à la cire,

La peinture à tempera ou à la détrempe,

La peinture à fresque,

auxquels les modernes ont ajouté la *Peinture à l'huile.*

Étudions-les rapidement, commençant par l'antiquité et traversant le moyen âge nous arriverons à la Renaissance, et pour quelques particularités jusqu'aux temps modernes.



a. Peinture égyptienne (Beni-Hassan).



b. Fresque de Pompéi (Mus. de Naples).



c. Intaille antique (P. de la Chapelle).

d. Fresque de Pompéi (Helbig).



e. Fresque de Pompéi (Muséum de Naples).



f. Fresque de Pompéi (actuellement détruite).

PEINTURE A LA CIRE

Les instruments employés pour ce procédé étaient 1° le *cestrum* ou *virriculum*, servant à appliquer les couleurs, instrument qui n'est autre qu'une sorte de truelle ayant la forme d'une truelle de maçon, à bord droit ou dentelé comme celle d'une feuille de houx, ou bien à encoches plus serrées, ou celle d'une lancette, et dont les formes diverses, encore en usage en Italie, y sont désignées par les termes de *cazza*, *cazzuola* et de *cucchiaja*.

2° Le *cauterium*, sorte de réchaud à charbon, servant à amollir la surface de la peinture, soit pour y opérer des retouches, soit encore pour former à sa surface une sorte de vernis qui garantit les couleurs contre les intempéries.

3° Le *rhabdion*, sorte de bâton de fer arrondi à son extrémité et de la forme d'une sonde, qui chauffé au feu servait en l'approchant de la peinture à en amollir certaines portions pendant le travail de peinture.

Aucun des auteurs anciens ne décrit la manière de préparer la cire pour y mêler les couleurs et lui donner la consistance nécessaire pour leur application sur le tableau. Quant au mode de la purifier et de la rendre inaltérable à l'air, Dioscoride et Pline l'enseignent en détail. Nous sommes obligés pour nous rendre compte des procédés employés par les anciens d'étudier ceux qui ont été suivis depuis le moyen âge, en tenant compte toutefois de la somme de connaissances que les anciens possédaient.

Les modernes ont employé trois méthodes distinctes pour rendre la cire molle et malléable, c'est de la fondre avec de la lessive ou toute autre substance propre à incorporer de l'eau dans la masse, de la fondre au feu dans une huile

fixe, enfin de la dissoudre au moyen d'une huile essentielle.

Les anciens connaissaient l'action de la lessive, au moins Pollux, Columelle et d'autres auteurs du IIme siècle le donnent à entendre clairement ; ils connaissaient également la propriété de l'huile d'olive de dissoudre la cire et se servaient de cette solution pour enduire leurs peintures chauffées auparavant, enduit dont on enlevait, par friction avec des linges, toute l'huile ayant servi à la solution.

Il n'est pas question dans l'antiquité de l'huile siccative comme dissolvant de la cire, et malgré certains passages de Dioscoride qui feraient supposer que l'on connaissait la propriété dissolvante des huiles volatiles, il ne paraît pas probable qu'on l'ait appliquée à la peinture, au moins à celles que l'on exécuta en Grèce et en Italie. Fabroni a cru en découvrir la présence dans les couleurs appliquées sur une caisse de momie égyptienne, mais si ce procédé était connu sur les bords du Nil, il ne paraît pas avoir été transporté au delà des mers.

Le premier des procédés que nous avons indiqués suffit à transformer la cire en une masse spongieuse et blanche, apte à s'incorporer toutes les couleurs ; on les broyait sans doute préparant de la sorte tous les tons et demi-tons jugés nécessaires, puis le peintre les conservait dans de petits gobelets ouverts et garantis simplement de la poussière.

On peignait à la cire indifféremment sur bois, sur ivoire ou sur ardoise et l'unique spécimen qui, de l'antiquité, soit parvenu jusqu'à nous se conserve dans le musée de *Cortona* en Italie ; c'est là que le peintre Bartolini a bien voulu se rendre l'hiver dernier pour m'en faire une copie en fac-simile qui nous servira, maintenant que nous avons décrit les instruments et les matériaux, à nous faire une idée précise du mode employé par les Anciens dans ce genre de

peinture, ainsi que de l'effet auquel ils pouvaient atteindre (nº 3790).

Le bras dans la partie de l'ombre ainsi que les cheveux montrent clairement l'emploi de la petite truelle dentée, variante du *cestrum*, tandis que la poitrine et le sein enseignent l'effet que le peintre obtenait au moyen des instruments en fer (*rhabdion*) de différentes formes, et qui chauffés servaient à égaliser, à fondre les teintes appliquées à la spatule, enfin le visage avec ses tons moelleux et son modelé font preuve de l'usage du *cauterium* à réchaud par lequel on obtenait un fondu général qui permettait au moyen de la spatule de faire disparaître toute trace des instruments, tels que le cestrum ou le rhabdion. Les ombres des yeux, les lumières du nez et les lèvres sont produits par l'application de tons préparés et rendus liquides par la chaleur. Ces touches ont tous les caractères des touches modernes de nos portraits à l'huile.

On employait en outre un mélange de cire et de résine pour vernir les navires. Dioscoride fait mention de cet enduit qui portait le nom de *zopissa* ou de *apochyma*; cette substance ayant séjourné longtemps dans l'eau de mer devenait dissolvante et pouvait se mêler à des couleurs. C'est de cet usage commun que prit naissance la peinture à la cire au pinceau. La vigueur des teintes que l'on obtenait par ce procédé, comparé à celui de la fresque ou de la détrempe, était telle qu'il fut employé pour peindre les parois des thermes, puis adopté par les peintres les plus distingués pour leurs tableaux. Dans les premiers siècles du christianisme, cette branche de l'art subsista, mais on en trouve peu de traces dans les traités des XIIme, XIIIme et XIVme siècles.

La cire entre au moyen âge dans la composition des vernis, et mélangée avec le cinabre et le blanc, dans celle

des apprêts ; on avait coutume de colorer les vernis céro-résineux suivant les parties du tableau qu'ils étaient destinés à couvrir. Dans les temps modernes, la cire a été employée unie avec différentes résines et dissoute dans des huiles essentielles pour servir de véhicule à la couleur ; nous ne saurions entrer dans la description de ces procédés que l'on trouvera tout au long dans le *traité complet de la peinture de Paillot de Montabert*, ou dans les écrits de *Fernbach.* Flandrin a exécuté la grande frise de St.-Vincent de Paul à Paris, d'après le premier de ces procédés, et Schnorr a décoré à Munich deux salons du palais royal en opérant d'après le mode allemand. Ces peintures, par suite du dissolvant employé, perdent de leur éclat lorsqu'on veut les vernir au moyen du procédé ancien du *cauterium.*

PEINTURE A TEMPERA OU A LA DÉTREMPE

On désigne par peinture à *tempera* ou à *la détrempe,* celle pour laquelle on mélange les couleurs avec une substance qui sert à les lier, telle que *l'œuf* par exemple, le *jus de figuier*, du *lait*, etc., tandis que, lorsque l'œuf est remplacé par *l'amidon* ou *la colle*, cette peinture prend le nom de *a guazzo* ou à *la gouache* ; les surfaces sur lesquelles on applique les couleurs sont des panneaux, de la toile, soit tendue soit collée sur bois ou bien encore des murailles ; toutes ces surfaces doivent préalablement recevoir une préparation de craie ou de plâtre mélangée de colle et d'un peu de miel. Lorsque la proportion d'œuf ou de jus de figuier est trop forte, les couleurs appliquées se sèchent d'abord au contact de l'air et la peinture

se fendille, se brise et tombe, de là la nécessité d'appliquer les couleurs en couches toujours minces et de bien laisser sécher avant de reprendre par des retouches. La grande épaisseur des couleurs sur les peintures de Pompéi et d'Herculanum montre clairement que ce mode ne saurait avoir été employé au moins pour la plus grande partie de ces décorations.

Pline connaît cependant ce mode de peinture, et dans la description qu'il fait des couleurs que les peintres employaient, il distingue celles qui préfèrent un fond de plâtre ou de craie, que l'on peut également mélanger à la cire, mais qui ne peuvent résister à une préparation humide de la muraille; si cependant, dit-il, on veut produire dans des peintures à fresque des tons aussi chauds que le cinabre, on prépare dans les peintures à fresque des portions correspondantes au moyen de sandyx, puis, lorsque la couleur est parfaitement sèche, on glace ces parties au moyen du *purpurissum* mélangé d'œuf.

On doit attribuer à la connaissance exacte des substances nécessaires à opérer la liaison des couleurs, à celle des proportions à employer, et au moment propre à l'application des retouches à la détrempe sur les peintures à fresque, l'union et l'incorporation complète de ces deux modes de procéder dans les peintures des Anciens, au point que l'effet décoratif était loin d'y perdre, comme il le ferait, de nos jours par des procédés analogues.

La peinture à *tempera*, jusqu'au moment de l'introduction de la peinture à l'huile, fut employée exclusivement à travers tout le moyen âge pour tous les tableaux portatifs, les retables d'autels, les bannières, les écussons, etc... Bornons-nous à indiquer d'après : *Il libro dell'arte, o trattato della pittura di Cennino Cennini* (édit. Le Monnier, Florence, 1859), au chap. LXXII, le mode qui était

suivi à son époque par l'auteur : Cennino di Drea Cennini da Colle di Valdelsa, élève pendant douze ans de Agnolo di Taddeo de Florence, qui fut élève lui-même de Taddeo son père, lequel était filleul de Giotto et son condisciple, pendant 24 ans.

Le mode de colorer à sec sur le mur, et les détrempes :

Chaque couleur de celles que tu emploies à fresque peut également servir à sec; mais à fresque il y a des couleurs que tu ne peux pas employer, comme l'orpiment, le cinabre, l'azur de la Magne, le minium, le blanc de plomb, le vert-de-gris et la laque .... ces couleurs que l'on ne peut pas employer à fresque demandent, *pour s'éclaircir*, la compagnie du blanc et du jaune de céruse et quelquefois de l'orpiment, mais rarement de l'orpiment : tu feras comme tu voudras; je crois qu'il est superflu. Pour travailler un azur à reflets blancs, prends trois vaisseaux et dans lesquels tu feras tes mixtures en employant le blanc de céruse. Il y a deux modes de détrempes qui sont bonnes, et l'une est meilleure que l'autre. Pour la première détrempe prends le blanc et le jaune d'œuf, mets dedans quelques pousses minces de figuier et bats le tout bien ensemble; puis, mets dans ces vaisseaux, de cette détrempe ni trop ni trop peu, de manière que ce soit comme du vin coupé d'eau. Puis tu travailleras tes couleurs, le blanc, le vert, le rouge, les mélangeant avec du blanc pour en former des tons et des demi-tons, puis tu les emploieras pour peindre avec prudence attendant qu'elles se sèchent. Si tu mets trop de détrempe tu verras que la couleur sautera de suite et se détachera du mur. Sois sage et pratique. Je te rappelle d'abord avant que tu commences à peindre, et si tu veux faire une draperie de laque ou d'autres couleurs, avant tout autre chose prends une éponge bien lavée, et, aie un jaune d'œuf avec le blanc, et mets-le bien mélangé dans deux écuelles d'eau claire, et avec la dite éponge demi-pressée, étends également cette détrempe sur tout le travail que tu veux peindre à sec, ou bien encore dorer; puis, tu pourras colorier selon ton plaisir.

La seconde détrempe est du jaune d'œuf; et sache que cette détrempe est universelle, sur le mur, sur panneau et sur fer; et tu ne peux pas en donner trop, mais sois sage de prendre le juste milieu. Avant d'aller plus avant je veux t'enseigner à faire un vêtement à sec, d'azur d'outre-mer. Prends trois vaisseaux selon le mode usuel : dans le premier mets deux parties d'azur et la troisième de blanc de céruse : dans le troisième vaisseau mets deux parties de blanc de céruse et la troisième d'azur; ajoute dans chaque vaisseau, la détrempe et mêle-les bien. Puis prends le vaisseau vide qui est le second : prends la même quantité de l'un et de l'autre des autres vaisseaux et fais-en un mélange bien intime avec un pinceau de soie de porc, ou si tu veux de blaireau,

court et dur; avec la première couleur, c'est-à-dire avec la plus foncée, couvre les extrémités recherchant les plis les plus foncés. Prends ensuite la couleur du milieu et couvre l'intervalle qui sépare les plis foncés des plis clairs ou en reliefs de la figure. Puis prends la troisième couleur et couvre l'espace des plis qui se trouve sur le relief; réunis bien les couleurs l'une à l'autre en les fondant et en les posant à plat. Puis prends la couleur la plus claire et ajoutes-y du blanc de céruse avec de la détrempe et recherche les sommités des plis du relief. Puis prends un peu de blanc de céruse pur et donne quelques touches sur les reliefs les plus forts comme l'exige le nu de la figure. Puis prends de l'azur oltramarin pur pour retoucher la fin des plis les plus foncés et leurs contours; et de cette manière, léchant la draperie, suivant les endroits et suivant la couleur, sans mettre ou salir une couleur avec l'autre, sinon avec une grande douceur. Et de même tu feras pour la laque ou pour toute autre couleur que tu travailleras à sec.

On voit par ce qui précède que les peintres italiens savaient fondre les teintes dans les parties du modelé le plus délicat, moyennant une certaine habileté et un soin particulier dans la préparation et le mélange des couleurs destinées à chaque portion du tableau ; du reste, Dioscoride et Pline avaient déjà remarqué que le lait du figuier tient de la nature du vinaigre et qu'il fait cailler le lait; c'est de là probablement, suivant l'opinion d'Eastlake, que provient l'emploi actuel du vinaigre pour délayer le jaune d'œuf. La détrempe employée par les Italiens n'a pas été adoptée par les peintres allemands, à cause de la rapidité de sa dessication : Vasari conseille de mouiller avec une éponge le revers des toiles sur lesquelles on veut peindre à la détrempe afin d'en ralentir le desséchement trop rapide; il n'indique en revanche aucun procédé pour obtenir le même résultat sur les murs ou sur les panneaux.

En Allemagne et en Angleterre, on ajoutait du miel à l'œuf pour rendre la dessication moins rapide et pour permettre de fondre les teintes avec plus de loisir. La Bibliothèque de Strasbourg renfermait un manuscrit dont le caractère date du XVme siècle, qui contenait les extraits

d'écrits plus anciens; nous en citons le passage suivant, emprunté à l'ouvrage de M. Eastlake :

Je viens d'enseigner amplement comment on doit préparer les couleurs d'après la méthode grecque au moyen de deux véhicules acqueux et pareillement comment ou fait les vernis, et comment on ombre chaque couleur. J'enseignerai maintenant comment on doit détremper toutes les couleurs pour peindre à la colle sur panneaux, sur les murs et sur la toile; et premièrement comment on doit préparer la colle afin qu'elle se conserve de bonne qualité sans rancir : Prenez des menus morceaux de parchemin, lavez-les bien et les faites bouillir dans l'eau jusqu'à ce que vous obteniez une colle claire et d'une consistance convenable; quand cette colle sera cuite mettez-la dans une certaine quantité de vinaigre, et faites-la bouillir de nouveau, puis levez-la du feu, filtrez-la et la laissez refroidir .... Quand vous voudrez détremper les couleurs prenez de cette gélatine sèche, dissolvez la quantité qu'il vous conviendra dans un égal volume d'eau et ajoutez-y beaucoup de miel. Puis faites chauffer un peu et mélangez bien le miel avec la colle. C'est avec ce véhicule que vous détremperez toutes les couleurs, de manière qu'elles ne soient ni trop épaisses ni trop liquides ..... Vous pourrez appliquer le vernis par-dessus la peinture de telle manière que ni l'eau ni la pluie ne les gâtent ou fassent disparaître la vivacité des tons.

Enfin, nous savons que pendant longtemps les peintres italiens employaient le vin pour la peinture à la détrempe, tandis qu'en Allemagne et en Angleterre, on se servait de la bière; le moine Théophile parle de la cervoise.

Les seules contrées où l'emploi de la peinture à la *tempera* se soit conservé jusqu'à nos jours, sont la Grèce et la Russie, pays où ce procédé est employé spécialement pour des sujets religieux. Dans ces derniers temps on a cherché à l'utiliser à Vienne pour la décoration du foyer du nouvel opéra.

Notre collection renferme, sous les n°s 3831, 3832, 3833, 3834, 3835, 3836 et 3827, des exemples nombreux de ce genre de peintures se rapportant aux écoles italiennes et allemandes.

PEINTURE A FRESQUE

On entend par *peinture à fresque*, la peinture exécutée sur un mur recouvert d'un enduit de mortier fin, uni et frais. Le mode actuel de préparer cet enduit est très-différent de ce qu'il était dans l'antiquité, et la technique de la peinture est également très-différente de ce qu'elle était autrefois, enfin le résultat final, c'est-à-dire la peinture terminée, présente un caractère complétement différent, soit que l'on considère les peintures de l'antiquité ou celles qui furent exécutées depuis la Renaissance jusqu'à nos jours.

Les études consciencieuses et minutieuses que M. Otto Donner a faites sur les parois peintes de Pompéi, jettent un jour tout nouveau sur la question si importante de la peinture à fresque dans l'antiquité. Il résulte de ses observations que les peintres pouvaient opérer pendant cinq ou six jours sur l'enduit préparé convenablement, qu'ils pouvaient par conséquent prendre tout leur temps pour dessiner, ébaucher et modeler de grandes portions de leurs compositions ou même des tableaux tout entiers. Les artistes avaient coutume de couvrir les parois tout entières de la couleur de fond, et d'exécuter ensuite par-dessus ce fond, les encadrements, les arabesques et les guirlandes, à fresque comme le sujet principal. Cet avantage explique l'absence de taches, l'égalité des teintes, et la fraîcheur que les fresques modernes sont loin de pouvoir atteindre.

Si l'on examine avec attention la constitution de l'enduit employé dans l'antiquité, on remarque qu'il est toujours composé de trois couches successives de mortier au sable, recouvertes d'un nombre égal de couches de mortier mélangé de marbre pulvérisé; Vitruve indique la manière de

préparer le mur : on commence, dit-il, par crépir la paroi au moyen de mortier préparé avec du sable grossier, qu'on laisse sécher entièrement, on le gratte ensuite avec la truelle, puis on applique une première couche de mortier fin en ayant soin de mouiller auparavant la muraille ; lorsque cette première couche est presque sèche on en applique une seconde, puis une troisième, enfin on prépare pour les trois couches suivantes un mortier dans lequel on mélange des morceaux de marbre, de plus en plus fin pour chacune des trois couches successives ; on a soin de frapper chacune des trois couches contenant le marbre, avec des maillets en bois, afin de leur donner plus de densité et de cohésion. De cette manière il ne se produira sur cette surface aucune fente, et elle présentera au contraire grâce à ce battage, un poli et un brillant, dus au rapprochement des petits morceaux de marbre et à leurs grains brillants.

L'épaisseur de ces six couches forme environ $0^m,08$ et on comprendra facilement que la quantité d'ean qui y est emprisonnée doive permettre l'application des couleurs pendant un temps bien plus prolongé que ce n'est le cas de la fresque moderne, dont l'épaisseur de la couche préparatoire ne doit pas dépasser $0^m,01$.

Les couleurs que l'on emploie pour ce genre de peinture ne peuvent provenir ni de substances végétales, ni animales, ni même parmi les couleurs minérales celles que la chaux pourrait décomposer, telles par exemple que les couleurs à base de plomb ; c'est pourquoi le blanc de céruse doit être remplacé par de la chaux éteinte et bien pure ; les couleurs enfin se préparent à l'eau et n'ont besoin d'aucune colle ou autre lien pour rester fixées au mur ; on sait en effet que le calcaire chauffé au rouge perd son acide carbonique et entre dans la composition du mortier sous la forme de chaux hydratée. L'enduit sur le-

quel on applique la couleur délayée dans l'eau absorbe cet excès d'eau qui dissout une faible partie de chaux hydratée, imprègne les couches de couleurs, puis, revient à la surface au moment où la dessication se produit; c'est alors que sous l'influence de l'air atmosphérique contenant de l'acide carbonique, il se forme sur la surface extérieure des couleurs, une légère couche cristalline de carbonate de chaux assez insoluble pour qu'on puisse laver ou frotter la paroi sans risquer de l'endommager. Les peintures antiques qui ont longtemps séjourné dans la terre et par conséquent à l'humidité se trouvent dépourvues de cette couche cristalline, de telle sorte que la couleur n'étant plus protégée, tombe en poudre lors du dessèchement complet de parois que les fouilles ont mises à découvert.

Lorsque dans certaines peintures on devait, dans l'antiquité, retoucher, refaire ou terminer des portions de tableaux dont les enduits préparatoires s'étaient séchés, on taillait au moyen de ciseaux la place correspondante jusqu'à ce qu'on fût arrivé à la couche de mortier grossier, puis on reformait la préparation par couches successives comme il a été indiqué plus haut. M. Donner a étudié tous les cas particuliers que présentent les peintures de Pompéi et les modes divers dont les artistes de ce temps ont fait traiter les parois des chambres qu'ils décoraient; nous renvoyons à l'ouvrage des *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, beschrieben von Wolfgang Helbig* (Leipzig 1868) les personnes curieuses d'approfondir cette question.

Selon toutes les probabilités, l'usage de la peinture à fresque pure fut abandonnée depuis le IVme siècle ap. J.-C. jusqu'au XIVme siècle; on se bornait alors à peindre sur l'enduit frais, les contours et les ombres, puis lorsque l'enduit était bien sec, on peignait avec des couleurs mé-

langées de chaux ; c'est ainsi du moins que les peintures à fresque de Cimabue et de ses contemporains, sont exécutées tant à Pise que dans le sanctuaire de St.-François d'Assise. Le moine Théophile ne traite pas de la peinture à fresque fraîche et la première recette à ce sujet se trouve dans l'ouvrage de Cennino Cennini, chap. LXVII, que nous traduisons tout au long :

Du mode et de l'ordre du travail sur le mur, c'est-à-dire à fresque, et de peindre et faire la carnation d'un visage juvénil.

Au nom de la très-sainte Trinité je te veux mettre à la peinture.

D'abord je commence par le travail du mur, duquel je t'informe des modes que tu dois tenir pas à pas. Quand tu veux travailler sur le mur (ce qui est le plus agréable et le plus délectable travail qui existe) commence par avoir de la chaux et du sable bien tamisés l'un et l'autre. Et si la chaux est bien fraîche et grasse, mets deux parties de sable et la troisième de la chaux, et mélange-les bien avec de l'eau de manière que tu en aies assez pour 15 ou 20 jours. Laisse-la reposer pendant quelques jours, jusqu'à ce que le feu en sorte : car quand elle est chaude (*si tu l'emploies*) l'enduit que tu en ferais sauterait. Quant tu veux préparer (*litt. émailler*) le mur, brosse bien le mur auparavant, et mouille-le bien, car il ne saurait être trop mouillé; et prends ton mortier bien remué truelle par truelle et crépis d'abord une ou deux fois jusqu'à ce que le crépissage devienne bien plan sur le mur. Puis, quand tu veux travailler, aie soin de faire cette préparation bien plane et un peu granellée. Puis, suivant le sujet ou figure qu'il faut faire, si le crépissage est sec, prends du charbon, dessine et compose et prends toutes tes mesures, ... quand tu auras distribué ton sujet, dessine-s-en les contours avec du charbon. Puis prends un pinceau petit et pointu de soies de porc, avec un peu d'ocre, sans détrempe, liquide comme de l'eau ; et va recherchant et dessinant tes figures, les ombrant comme tu aurais fait à l'aquarelle quand tu apprenais à dessiner. Puis prends un paquet de plumes et enlève bien le dessin au charbon.

Puis prends un peu de sinope sans détrempe et avec ton pinceau va traiter les nez, les yeux et les chevelures et toutes les extrémités et contours des figures et fais en sorte que ces figures soient bien réparties chacune dans ses mesures parce qu'elles te font connaître et prévoir les figures que tu as à peindre. Puis fais d'abord tes frises et autres choses que tu veux faire à l'entour; puis prépare bien et manie bien ton mortier avec la houe et la truelle jusqu'à ce qu'il ait l'apparence d'un onguent. Puis considère en toi-même combien tu peux travailler en un jour, car ce que tu prépareras (*litt. émailleras au mortier*)

il te convient de le finir en un jour. Il est vrai que quelquefois pendant l'hiver en temps humide, travaillant sur mur de pierre, quelquefois le mortier frais est bon un jour de plus. Mais si tu peux, ne tarde pas ; parce que le travail à fresque, c'est-à-dire du jour même, forme la liaison la plus forte et la meilleure est le travail le plus divertissant qui se puisse faire. Ainsi applique une portion d'enduit mince (mais non trop) et bien glacée, mouillant d'abord la préparation que tu as appliquée auparavant au mur. Puis aie en main ton pinceau de soies grosses, trempe-le dans l'eau claire; sers-t'en pour battre ton enduit et le mouiller; puis au moyen d'une planchette d'un palme en carré (25 c. de côté) frotte l'enduit en rond afin que la planchette en question soit servante propre à enlever là où il y aurait trop d'enduit et à le remettre où il en manquerait et à l'aplanir bien également. Puis mouille l'enduit avec ton pinceau, s'il en est besoin et avec la pointe de la truelle bien plate et bien propre, frotte partout sur l'enduit. Puis place tes fils aux points de repère et reprends tes mesures comme tu l'as fait sur la préparation de dessous.

Et supposons que chaque jour tu n'aies à faire qu'une tête juvénile de sainte ou de saint, comme est celle de Notre-Dame très-sainte. Quand tu auras nettoyé la surface de ton enduit, aie un petit vase vitrifié intérieurement; car tous les vases doivent être vitrifiés, droits comme un verre à boire et veulent avoir un fond pesant et solide afin qu'ils soient solides et que la couleur ne se répande pas. Prends la grosseur d'une fève d'ocre foncée (car il y a deux sortes d'ocre, la claire et la foncée); et si tu n'en as pas de la foncée prends-en de la claire bien broyée. Mets-la dans ton petit vase, et prends un peu de noir, de la grosseur d'une lentille; mêle-la avec cette ocre. Prends un peu de blanc Saint-Jean, gros comme une fève; prends la pointe d'un couteau de terre de cinabre claire; mêle toutes ces couleurs ensemble et rends cette teinte courante et liquide au moyen d'eau claire sans détrempe. Fais-toi un pinceau fin, pointu, flexible de soies fines de porc, qui entrent dans un tube de plume d'oie; et avec ce pinceau esquisse le visage que tu veux faire (te rappelant qu'il faut diviser le visage en trois parties, c'est-à-dire la tête, le nez, le menton avec la bouche), et donne avec ton pinceau peu à peu, et presque sec, de cette couleur, que l'on appelle à Florence *verdaccio* et à Sienne *bazzeo*. Quand tu as donné la forme à ton visage, et qu'il te paraît, ou dans ses mesures, ou comme que ce soit, et qu'il ne répondît pas à ce que tu recherches, avec le pinceau de soies grosses, trempé dans l'eau, frottant sur l'enduit, tu peux l'effacer et le corriger.

Puis aie un peu de vert-de-terre bien liquide, dans un autre vase; et avec un pinceau de soies, court, pressé entre le pouce et le gros doigt de la main gauche, mets-toi à ombrer sous le menton, et davantage du côté où doit se trouver l'ombre du visage, allant rejoindre sous la lèvre de la bouche et vers les coins de la bouche, sous le nez; et du côté sous les cils, fortement vers

le nez; un peu vers la fin de l'œil, vers les oreilles ; et de même avec sentiment recherche tout le visage et les mains où doivent se trouver des carnations. Puis aie un pinceau fin de blaireau et affermis bien chaque contour (le nez, la bouche, les lèvres et les oreilles) au moyen de ce vert. Certains maîtres existent, qui à ce point, et le visage étant ainsi esquissé, prennent un peu de blanc de Saint-Jean, mélangé d'eau, et vont rechercher les sommités et les reliefs de ce visage bien par ordre; puis ils donnent une touche rouge sur les lèvres et sur les joues comme une petite pomme; puis ils reviennent dessus avec un peu d'aquarelle soit de la teinte de chair, bien liquide; et le visage est peint. Retouchant ensuite les reliefs d'un peu de blanc, c'est une bonne manière. D'autres remplissent d'abord le visage d'une teinte de chair; puis vont rechercher les ombres avec un peu de vert-de-terre et de teinte de chair, donnant quelques touches de blanc, et la peinture est faite. Ceci est une méthode de ceux qui savent peu de l'art : mais retiens ce mode que je vais t'enseigner de prendre; car Giotto, le grand maître, en usait ainsi. Lui eut pour son disciple Taddeo Gaddi Florentin pendant vingt quatre ans; et il était son filleul; Taddeo eut Agnolo son fils; Agnolo eut moi pendant douze ans : d'où il m'instruisit dans ce mode de peindre; cet Agnolo peignit d'une manière beaucoup plus belle à fresque que ne fit Taddeo son père.

D'abord aie un petit vase : mets dedans, en petite quantité que cela suffise, un peu de blanc de Saint-Jean, et un peu de terre de cinabre claire, environ autant de l'une que de l'autre. Avec de l'eau délaye-les bien liquide; avec un pinceau de soies tendres, et bien pressé entre les doigts, comme il a été dit ci-dessus, passe sur ton visage, quand tu en es resté aux touches de vert-de-terre, et avec ce ton rosé touche les lèvres, et les pommettes des joues. Mon maître était habitué à placer ces pommettes plus près des oreilles que du nez, parce qu'ainsi elles aident à donner du relief au visage; et il fondait ces pommettes tout autour. Puis aie trois petits vases que tu divises en trois parties de teintes de carnation; que la plus foncée soit de moitié plus claire que la rosée; et les deux autres de degré en degré plus claires l'une que l'autre. Maintenant prends le vase qui contient la teinte la plus claire, et avec le pinceau de soies bien molles, plutôt courtes, prends de cette teinte d'incarnat, pressant le pinceau avec les doigts; et va recherchant tous les reliefs du visage. Puis prends le vase de l'incarnat moyen, et va recherchant toutes les demi-teintes du dit visage, des mains et des pieds et du corps, quand tu peints le nu. Prends ensuite le vase qui contient le troisième incarnat et va vers l'extrémité des ombres, faisant toujours en sorte qu'aux extrémités le vert-de-terre ne perde pas son effet; et de cette manière fonds à plusieurs reprises un incarnat avec l'autre, de sorte que le tout reste bien couvert, comme cela est dans la nature. Fais bien attention, si tu veux que ton travail réussisse bien frais, qu'avec ton pinceau tu ne dépasses pas le lieu de chaque ton d'incarnat, sinon en unissant

bien et gentillement l'un à l'autre ces incarnats. Mais si tu pouvais voir travailler et pratiquer, tu deviendrais plus habile qu'en le voyant en écriture. Quand tu as donné des incarnats, fais une teinte beaucoup plus claire, presque blanche; et avec elle passe sur les cils, sur le relief du nez, sur la sommité du menton et sur le rebord de l'oreille. Puis prends un pinceau fin de blaireau; et avec du blanc pur fais les blancs des yeux, la pointe du nez et un peu à l'angle de la bouche, et donne ces petites touches de rèlief avec gentillesse. Puis aie un peu de noir dans un autre vase, et avec ce dit, profile le contour des yeux au-dessus des lumières des yeux; et fais les narines du nez et les trous dans les oreilles. Puis prends dans un vase un peu de sinope foncée, profile le dessous des yeux, l'extérieur du nez, les cils et la bouche; et ombre un peu sous la lèvre supérieure qui doit paraître un peu plus foncée que la lèvre inférieure. Avant que tu profiles de même les contours, prends ledit pinceau et avec le vert-de-terre retouche les cheveux; puis avec ledit pinceau, avec le blanc allége la chevelure, puis prends une teinte d'ocre claire; recouvre la chevelure avec un pinceau court de soies, comme tu as fait de l'incarnat. Va ensuite avec ce pinceau retrouver les extrémités avec de l'ocre foncée; puis avec un pinceau de blaireau, pointu, et avec de l'ocre claire et du blanc de Saint-Jean, retouche les reliefs de la chevelure. Puis en profilant avec de la sinope, va rechercher les contours et les extrémités de la chevelure comme tu as fait du visage et partout. Et ainsi tu auras parfait une figure juvénile.

La méthode décrite par Cennino Cennini est la même que l'on suit actuellement, sauf que l'on n'ébauche plus son dessin au-dessous de l'enduit définitif sur lequel, actuellement, on a coutume d'appliquer le calque du carton destiné à être reproduit à la fresque, on le décalque au moyen d'une pointe qui entre dans l'enduit et sert de dessin à l'artiste. Ce trait subsiste après l'achèvement de la fresque, et s'il contribue à faire apparaître le dessin malgré la couleur, il a l'inconvénient d'empêcher un modelé achevé au point auquel atteignaient les anciens ou les peintres de l'école de Taddeo et d'Agnolo Gaddi.

Le traité de Cennino Cennini renferme en outre des recettes pour l'obtention de teintes qui n'existent plus à la fresque, mais l'ignorance dans laquelle on est de la signi-

fication des termes qu'il emploie rend ses recettes inutiles jusqu'à plus ample informé.

DES COULEURS EMPLOYÉES PAR LES ANCIENS

Les principales couleurs employées par les Égyptiens étaient, d'après Wilkinson, le bleu, le rouge, le vert, le noir, le jaune et le blanc. Le rouge était un bol ferrugineux ; le jaune une ocre ferreuse ; le vert était un mélange d'un peu d'ocre avec un verre réduit en poudre fait en vitrifiant des oxydes de cuivre et de fer mêlés de sables et de soude ; le bleu était obtenu par un verre analogue sans l'adjonction d'ocre ; le noir était produit par la calcination d'os ou d'ivoire ; et le blanc, de la chaux bien pure. On mélangeait ces couleurs avec de l'eau et apparemment un peu de gomme pour en accroître l'adhésion. Les combinaisons les plus aimées des Égyptiens étaient le rouge, le bleu et le vert ; y ajoutaient-ils du noir on l'accompagnait toujours de jaune ; et, dans chaque cas particulier, ils savaient choisir les couleurs de manière à les harmoniser. Quand ils employaient le rouge et le bleu, ils interposaient toujours une bande jaune. Par des mélanges, enfin, ils obtenaient le pourpre, le violet, l'orangé et le brun. Le bleu qui était un verre pulvérisé a beaucoup de rapports avec l'émail actuel, c'est celui que Vitruve décrit comme ayant été employé d'abord à Alexandrie, et est, par conséquent, l'équivalent de l'*hyanus* artificiel de Théophraste inventé en Égypte, et qu'il indique comme étant d'une teinte plus foncée que le bleu naturel (lapis-lazuli). L'épaisseur et le ton du bleu, trouvé dans un tombeau par Belzoni, confirme cette

remarque. Le vert est également un verre en poudre, mélangé avec des particules de verre incolore auquel il doit sa plus ou moins grande intensité.

La dorure était employée dans certains détails d'ornementation des édifices et était placée sur un fond de pourpre, afin de lui donner plus de valeur. On l'employait toujours avec mesure, afin de ne pas nuire à l'effet de l'ensemble.

On trouve dans Pline le naturaliste, l'énumération des couleurs employées de son temps, mais la plupart des termes qu'il emploie ne correspondent plus maintenant à des substances connues de nos jours ; on peut bien, par induction, arriver à en déterminer un certain nombre avec une quasi-certitude, mais il est bien préférable, dans l'état des sciences chimiques, d'avoir recours à des déterminations exactes quand on a la bonne fortune de trouver, comme cela a lieu, de temps à autres, à Pompéi ou à Rome, des couleurs dans leurs récipients anciens, et par conséquent, dénuées d'adjonctions modernes, par des enduits ou des vernis, faits qui ont dénaturé plus d'une analyse exécutée sur des fragments de peintures anciennes.

Chaptal, dans les *Annales de chimie* du 30 avril 1809, a fait connaître le résultat de ses analyses faites sur sept échantillons de couleurs, trouvées à Pompéi dans la boutique d'un marchand de couleurs. Nous le citons en partie textuellement :

Dans le nombre de ces couleurs il y en a une (n° 1) qui n'a reçu aucune préparation de la main des hommes ; c'est une argile verdâtre et savonneuse, telle que la nature nous la présente sur plusieurs points du globe ; elle est analogue à celle qu'on connaît sous le nom de terre de Vérone.

Le n° 2 est une ocre d'un beau jaune, qu'on a débarrassée par des lavages, ainsi que cela se pratique encore aujourd'hui, de tous les principes qui en altèrent la finesse et la pureté. Comme cette substance passe au rouge par la calcination à un feu modéré, la couleur jaune qu'elle a conservée sans altéra-

tion, nous fournit une nouvelle preuve que les cendres qui ont recouvert Pompéi, avaient conservé une faible chaleur.

Le n° 3 est un brun-rouge de même nature que celui qui est aujourd'hui dans le commerce, et qui est employé pour les enduits rougeâtres et grossiers qu'on applique sur les futailles dans les ports de mer, et sur les portes, fenêtres et carreaux de quelques habitations. Cette couleur est produite par la calcination de l'ocre jaune dont nous venons de parler.

Le n° 4 est une pierre ponce, très-légère et fort blanche ; le tissu en est fin et serré.

Les autres trois numéros offrent des couleurs composées que j'ai été obligé de soumettre à l'analyse pour en connaître les principes constituants.

La première de ces trois couleurs (n° 5) est d'un beau bleu intense et nourri: elle est en petits morceaux de même forme. L'extérieur de chaque fragment est d'un bleu plus pâle que l'intérieur, dont la couleur présente plus d'éclat et de vivacité que les plus belles cendres bleues; elle présente cependant les mêmes éléments constitutifs soit de l'oxyde de cuivre, de la chaux et de l'alumine, mais paraît due à un commencement de vitrification et non à une précipitation.

C'est la même couleur que Wilkinson a citée comme particulière à l'Égypte et que Pline désigne sous le nom de *Cœruleum Ægyptium*.

Chaptal continue à propos de cette couleur bleue :

Le procédé par lequel les anciens obtenaient cette couleur, paraît perdu pour nous : tout ce que nous pouvons savoir c'est que l'emploi de cette couleur remonte à des siècles bien antérieurs à celui qui a vu disparaître Pompéi sous un déluge de cendres; M. Descotils a observé une couleur d'un bleu vif éclatant et vitreux, sur les peintures hyéroglyphiques d'un monument d'Égypte, et il s'est assuré que cette couleur était due au cuivre . . . .

L'*azur* et l'*outremer* sont d'un prix très-supérieur à celui d'une composition dont les trois éléments ont peu de valeur. Il serait donc bien intéressant de rechercher les procédés de fabrication de cette couleur bleue.

Humphry Davy est arrivé, six ans plus tard, à résoudre ce problème. Voici la recette qu'il donne : 15 parties de carbonate de soude, 20 de silex opaque pulvérisé, 3 de limaille de cuivre, bien mélangés et chauffés fortement pendant deux heures, donnent une substance, fusible au même

degré à peu près que la fritte bleue des Anciens, et qui, étant réduite en poudre, est de même d'un beau bleu de ciel foncé... Ce procédé d'incorporation de la couleur dans une substance vitreuse a une grande analogie avec le procédé qui s'emploie au sein de la terre par l'incorporation du bleu d'outremer dans le lapis-lazuli.

Le n° 6 est un sable d'un bleu pâle mêlé de quelques petits grains blanchâtres L'analyse y a découvert les mêmes principes que dans le précédent; on peut le considérer comme une composition de même nature, où la chaux et l'alumine se trouvent dans de plus fortes proportions.

Il ne me reste à examiner que la couleur n° 7 : celle-ci a une belle teinte rose; elle est douce au toucher, se réduit entre les doigts en poudre impalpable, et laisse sur la peau une couleur agréable d'un rose incarnat...... On peut regarder cette couleur comme une véritable laque où le principe colorant est porté sur l'alumine. Ses propriétés, sa nuance et la nature de son principe colorant lui donnent une analogie presque parfaite avec la laque de garance dont j'ai parlé dans mon traité sur la teinture du coton. La conservation de cette laque pendant 19 siècles, est un phénomène qui doit étonner les chimistes.

D'autre part, le *Journal des Mines*, n° 224, août 1815, contient un extrait d'un mémoire de Sir *Humphry Davy* sur le même sujet. Le savant anglais confirme pleinement les observations de Chaptal; résumons ce mémoire comme nous avons fait du précédent :

M. Davy a opéré non-seulement sur les couleurs des peintures à fresque de quelques monuments de Rome, mais aussi sur des échantillons plus considérables contenus dans des pots, et conservés dans un caveau dépendant des bains de Titus, où l'on a pénétré pour la première fois il y a 2 ou 3 ans.

Parmi ces échantillons, il y en avait de trois couleurs rouges, dont deux sont des oxydes de fer ou ocres et le troisième du minium (oxyde rouge de plomb). En examinant les peintures des thermes de Titus, Davy y a trouvé l'emploi des ocres pour les ombres des figures et le minium dans les ornements des bordures. Il y a dans certaines fresques un autre rouge qu'il a estimé être du cinabre; Davy n'a pas reconnu de traces de l'orpiment dont parle Vitruve. Tous les jaunes étaient des ocres mélangées soit avec de la craie soit avec du minium. En un seul endroit il a vu du massicot.

Différentes nuances de bleu se voient dans les fresques et leur plus ou moins

grande intensité provient de la proportion de carbonate de chaux qu'ils contiennent. Sir Humphry a découvert que la poudre rude au toucher que laisse ce bleu, lorsqu'il a été traité par des acides, contient plus des $^3/_5$ de son poids de silice et que le surplus est de l'oxyde de cuivre uni à beaucoup d'alumine et à un peu de chaux ou de soude.

Il arrive de la sorte à la même conclusion que Chaptal, à savoir que ce bleu est une frite cuivreuse dans laquelle le cuivre joue un rôle de matière colorante, remplaçant ainsi le cobalt dont les anciens avaient la connaissance comme matière colorante pour les verres.

Les couleurs vertes des bains de Titus sont, ou de la terre de Vérone, ou des combinaisons de cuivre. L'absence de vert-de-gris peut s'expliquer par la décomposition que cette substance aura subie en passant de l'état d'acétite à celui de carbonate.

Les bruns sont des oxydes de fer, purs, ou mélangés d'oxyde de manganèse. Quant aux noirs, ils ne consistent absolument qu'en matières charbonneuses; et les blancs sont tous de la craie. . . . . Il nous reste à parler de la couleur rose que Chaptal a regardée comme une laque provenant de la garance. Davy en a trouvé également un échantillon aux bains de Titus, il regarde cette substance comme une laque; mais ne saurait déterminer si elle provient d'une substance végétale ou animale; le fait que, placée sur des charbons elle n'exhale pas d'odeur, ne lui semble pas probant en faveur de la garance, vu, dit-il, que dans une substance animale l'albumine ou la gélatine se décompose bien avant la matière colorante. Il ne serait pas éloigné de la considérer comme la pourpre des anciens. . . . .

A ces notions précises il reste bien peu à ajouter. Les analyses entreprises à Naples sur l'ordre du sénateur Fiorelli n'ont rien appris de nouveau, sauf la certitude de composition animale de la laque rose. Le professeur Palmieri a déjà fait de nombreux essais qui lui ont donné cette teinte, mais sans la fixité de la laque ancienne; il opère du reste d'après les indications de Pline qui mentionne la craie comme la substance recevant le suc de la coquille donnant la pourpre.

Les essais de Davy sont importants dans le sens qu'il n'a trouvé en aucun cas la présence d'apprêts provenant de matières animales, prouvant l'emploi de la colle ou de

l'œuf, ce qui exclut l'idée de la peinture à la cire ou à la détrempe.

Geiger et Roux sont les seuls qui prétendent trouver en tout et pour tout des matières animales dans leurs analyses, tandis que John et Donner n'en ont pas rencontré plus que Davy et Chaptal.

Otto Donner nous fournit en outre des renseignements intéressants sur la nature des blancs employés par les peintres de Pompéi, parmi lesquels le blanc de chaux se rencontre le plus rarement, en revanche M. Donner a retrouvé les blancs que décrit Pline le naturaliste : le blanc de Mélos (*melinum*), le blanc de plomb (*cerussa*), la craie d'Eretria, le blanc *Parætonium*. Les deux premiers blancs sont, suivant Pline, impropres à la peinture à fresque, tandis que le dernier est le plus estimé pour cet usage ; on le tirait de la Crète ou de Cyrène et on le reconnaissait à cette particularité que cette substance contenait avant d'être lavée, de petites coquilles. C'est à ces signes que M. Donner a reconnu cette qualité de blanc parmi les échantillons conservés au cabinet des objets précieux du musée de Naples.

Il a remarqué également des couleurs jaunes, contenant des fragments de résine de pin (*pinus maritimus*), qui paraissent empâtées et non fondues avec la masse; on peut rapprocher ce fait d'une trouvaille faite en 1845 dans un tombeau gallo-romain près de St.-Médard-des-Prés en Vendée, tombeau qui contenait, outre des instruments propres à broyer les couleurs, une boîte renfermant plusieurs petits vases dans lesquels le chimiste Chevreuil a reconnu du vert de Vérone, de l'ocre jaune, des frittes bleues et, dans une fiole, des fragments de résine, déterminée comme celle du *pinus maritimus*. Ce chimiste trouva de la cire, puis un mélange de cire et de résine, enfin un mélange de noir de fumée, de cire et de matière grasse, tandis que dans

aucun des fragments de peinture de cette villa romaine attenante au tombeau, Chevreuil n'a trouvé trace de gomme, ni de résine, ni de cire, d'huile, ou d'autres apprêts formés de matières organiques. M. Donner en tire la conséquence que les substances trouvées dans ce tombeau ont dû servir, à l'artiste qui y fut enterré, pour exécuter des tableaux de chevalet ou des miniatures, n'ayant rien à faire avec la peinture à fresque telle qu'on l'a trouve sur les murailles des habitations romaines. Nous aurons l'occasion plus loin de revenir sur la question du vernis qui a joué un si grand rôle depuis l'antiquité classique.

PEINTURE A L'HUILE

Les cloîtres donnèrent refuge, à l'époque de décadence du moyen âge, aux traditions scientifiques touchant l'art en général, et comprenant la préparation des médicaments. Dans les premiers siècles de l'ère chrétienne les médecins étaient presque tous tirés du sacerdoce. Les conciles pour apporter remède à certains abus, défendirent au haut clergé de s'occuper de médecine; mais ces ordonnances étaient loin d'être suivies à la lettre, et dans la plupart des couvents, outre le médecin se trouvait l'apothicaire. La pharmacie et la préparation des remèdes conduisaient à l'étude de la chimie et de la botanique.

Nous avons vu dans l'introduction historique que l'art de la peinture fut à l'origine du christianisme entièrement réservé aux moines, ce qui explique naturellement l'extension du laboratoire médicinal à celui de la confection des couleurs; les moines apothicaires avaient de la sorte con-

stamment l'occasion de faire des recherches sur les propriétés chimiques de leurs couleurs. Le résultat final de ces recherches se perpétuant sans interruption fut d'assurer avec un soin pieux et jaloux la conservation de ces pratiques vénérables.

Si nous remontons plus haut dans l'histoire, nous voyons déjà Hippocrate (*de veteri medicina*, chap. XXXVI, cité par Em. David, *Recherches sur l'art statuaire*, C. E. Eastlake) se plaindre de ce que les médecins s'occupaient plus de l'art que de la science. Les paroles grecques : φχρμαχα et φαρμαχειχ et les mots latins : *medicamen* et *venenum* signifiaient également : couleur et mixture pour peindre (Pline LIX, c. 62) ; enfin dans tout le moyen âge on se complaît à l'idée que St. Luc avait été en même temps peintre et médecin.

Du XIIIme au XVIIme siècle, la chimie continue d'être au service de la médecine et de la peinture, et quand l'art cessa d'être du domaine exclusif des moines, les médecins éclairaient les peintres sur l'emploi et les effets des couleurs les unes sur les autres. Cette fraternité entre ces deux branches des sciences se trouve prouvée par l'affection qui unissait Léonard de Vinci et Marc Antoine de la Torre, le Corrège et Jean-Baptiste Lombardi, Petitot ou Van Dyck et Turquet de Mayerne.

De nombreuses pratiques dans les arts nous viennent de l'antiquité, mais il paraît cependant que celles de peindre à l'huile soient dues aux temps modernes, quoique les substances nécessaires à ce genre de peinture ne fussent certes pas ignorées. Les huiles siccatives entre autres qui forment la base des vernis , étaient évidemment connues, car c'est ainsi qu'il convient de comprendre l'*atramentum* dont Apelles suivant Pline avait coutume de recouvrir ses œuvres (on voit dans Canepario un chapitre intitulé : « *De atramentis*

diversicoloribus, » ce qui enlève au mot *atramentum* l'idée de vernis noir qui, encore, en 1868 est donné à ce terme par Otto Donner). Le vernis des Byzantins était noir, soit parce qu'il était cuit au feu, soit par suite de la résine employée. Dioscoride (auteur estimé au moyen âge) fait mention de deux huiles siccatives, celles de noix et de pavots, il parle également de l'huile de sésame qui, bien qu'employée au Japon, n'est pas réellement siccative. Gallien qui écrivait au IIme siècle parle clairement de l'huile de noix ; on savait de plus que ces huiles dissolvaient la résine comme le prouve le passage de Pline LXIV, c. 25 : *Resina omnis dissolvitur oleo* ; mais il est bon de remarquer que par *oleum* Pline entendait l'huile d'olives qui, par elle-même n'était pas siccative. L'huile de ricin, citée par Dioscoride, était employée dans les peintures du XIIme siècle, comme il résulte d'un passage de la *Mappæ Claricula* où l'auteur recommande d'enduire les peintures de cette huile et de les exposer au soleil, afin de les rendre inaltérables. Enfin Aetius qui écrivait de médecine dans le Vme ou au commencement du VIme siècle, parle de l'huile siccative employée dans les arts ; il indique les moyens de fabriquer les huiles de ricin, de graine de lin, de noix et d'amande, et dit qu'on préfère celle de noix pour protéger les dorures et les peintures à l'encaustique contre les détériorations. Ce n'est qu'à l'époque de Cennino Cennini que l'on parle des huiles siccatives employées comme mordants pour la dorure, et Léonard de Vinci loue le vernis fait avec l'huile de noix et épaissi au soleil.

Vers le temps de Charlemagne les moines avaient trouvé que l'huile de lin était encore plus siccative que l'huile de noix et, dès lors, on employait comme vernis la sandaraque et le mastic cuits dans l'huile de lin. Cette préparation des vernis continue jusqu'au XVIme siècle, et entre dans l'appli-

cation de certaines couleurs, soit comme enduit, soit dans les tableaux, quoique vers le XIVme siècle, un peintre ait tenté sans résultat heureux l'emploi de l'huile de noix comme mixture directe avec les couleurs, procédé qui fut repris au XVme siècle par Jean de Bruges. Les Italiens sur le commencement du XVIme siècle se mirent à employer les vernis résineux et les huiles essentielles.

Les anciens enfin connaissaient la manière de rendre les huiles plus siccatives en les mélangeant et les faisant cuire avec du blanc de plomb et de la litharge, comme cela est prouvé par les écrits de Gallien; Marcellus, écrivain du IVme siècle, donne en outre la recette pour épaissir l'huile d'olives.

La première trace que l'on retrouve dans l'histoire, de l'emploi de l'huile siccative, dans ses rapports avec les arts qui nous occupent, se rencontre au Vme siècle où l'huile de noix condensée au soleil sert à protéger les peintures et les dorures; puis, au XIIme siècle s'introduit la pratique d'y mêler une couleur jaune, afin d'imiter l'or par son application sur du fer-blanc. Tous les écrits qui nous sont parvenus, depuis ceux du moine Théophile jusqu'à la fin du XIVme siècle, nous confirment dans cette observation. On trouvera dans l'ouvrage de C.-L. Eastlake, ch. III, l'analyse critique de ces auteurs, de laquelle il résulte que l'emploi des huiles siccatives était réservé aux objets que l'on pouvait exposer au soleil, et qui étaient recouverts de couleurs autres que le minium et en général les substances à base de plomb, pour lesquelles la cire était réputée préférable.

Malgré tous les comptes de dépenses relevés dans les archives des couvents, en Allemagne, en France, en Angleterre et en Italie, il est difficile de se rendre compte de l'emploi des huiles consignées dans ces comptes; ainsi le

professeur Branchi, dans l'analyse qu'il fit de la peinture de la chapelle de St.-Jacques à Pistoie, n'a pas trouvé d'autres traces d'huile que dans quelques ornements accessoires. Malgré toutes ses recherches, Eastlake n'est point arrivé à prouver l'emploi de la peinture proprement dite avant l'époque des frères Van Eyck.

Un des ouvrages les plus importants sur la question qui nous occupe est celui de Cennino Cennini que nous avons déjà cité : au ch. xc cet auteur nous enseigne le moyen de travailler à l'huile sur les murs :

« Prépare le mur comme si tu devais travailler à fresque, seulement ici prépare-le tout d'une fois. Dessine ton sujet au charbon, puis, passe-le à l'encre ou au vert-de-gris allongé. Prends ensuite un peu de colle étendue; ou encore mieux de l'œuf battu avec du jus de figuier dans une écuelle, auquel tu ajoutes ensuite un peu d'eau claire. Étends cet apprêt sur tout le champ que tu veux peindre, et cela au moyen d'une éponge ou d'un pinceau mou et laisse sécher pendant un jour au moins. »

Au chap. xci et xcii l'auteur enseigne à préparer l'huile :

Chapitre xci. — « *Comment tu dois faire l'huile bonne bouillie au feu pour la peinture et aussi pour les mordants.*

« Il te convient de savoir faire cette huile parce que tu en auras besoin pour beaucoup de choses; prends une livre ou deux ou trois ou quatre d'huile de graine de lin et mets-les dans un vase neuf, et si ce vase est glacé intérieurement cela n'en vaut que mieux. Fais un fourneau et fais un trou rond de manière que ce vase y corresponde exactement et que le feu ne puisse passer en dessus; parce que le feu y irait volontiers et que tu mettrais ton huile en péril, et même tu pourrais brûler la maison. Quand tu as fais ton fourneau mets-y un feu tempéré ; plus tu auras fait bouillir tranquillement, plus ce sera meilleur et plus parfait. Et fais-les réduire de moitié et ce sera bien. Mais quand ce sera pour faire des mordants, quand ton huile sera réduite de moitié, mets-y pour chaque livre une once de vernis liquide qui soit beau et transparent : et cette huile ainsi préparée est bonne pour les mordants.

Chapitre xcii. — « *Comment on fait l'huile bonne et parfaite cuite au soleil.*

« Quand tu as ton huile de graine de lin . . . mets-la dans un vase de bronze ou de cuivre ou dans un bassin, et quand le soleil est dans le signe

du lion expose-la au soleil ; tu l'y tiendras jusqu'à ce qu'elle soit réduite de moitié, et cette huile est excellente pour peindre. Et sache qu'à Florence je l'ai trouvée la meilleure et la plus gentille qu'on puisse trouver.

Puis au chap. XCIII il donne le moyen de préparer les couleurs à l'huile et de peindre sur le mur :

« Tu broieras chaque couleur séparément avec de l'huile, comme tu l'as fait pour la peinture à fresque, seulement ce que tu fais, là où tu employais de l'eau, tu emploieras de l'huile. Et quand tu les auras broyées (car toutes tes couleurs recevront de l'huile, excepté le blanc de Saint-Jean) tu prendras des récipients en plomb ou en étain pour mettre tes couleurs. Et, à leur défaut, tu emploieras des vases de verre, et mets-les dans une cassette afin qu'ils soient à l'abri de la poussière. Puis avec des pinceaux de blaireau, quand tu voudras faire un vêtement, applique-les chacune à leurs places, fais-en toucher exactement une couleur avec l'autre. Puis attends quelques jours et retourne et vois comment ils sont couverts et reprends-les si cela est nécessaire. Et fais de même des carnations et de chaque travail que tu veux faire : et de même des montagnes, des arbres, et de tout autre travail. Puis aie un plateau d'étain ou de plomb, dont le rebord ait la hauteur d'un doigt environ, comme est une lucerna et tiens-le plein d'huile et mets-y tes pinceaux au repos afin qu'ils ne sèchent pas. »

Chapitre XCIV. « *Comment tu dois travailler à l'huile sur le fer, les panneaux ou la pierre.*

Et de même tu travailles sur le fer, sur toutes pierres et sur tous panneaux, donnant toujours une première couche de colle : et de même sur verre et où tu veux travailler.

Le Cennini connaissait en outre le moyen de rendre siccatifs ses mordants en y ajoutant plus ou moins de vert-de-gris ; enfin il enseigne aux chap. CXXIV à CXXVIII la manière de préparer au plâtre les panneaux ou les ornements en reliefs qui doivent être appliqués sur les murs et destinés à recevoir de la dorure ; aux chap. CXXXIV à CXXXIX, il donne tous les préceptes pour brunir l'or, puis aux chap. CXL à CXLIII, il donne le moyen de peindre sur champ d'or ou d'argent :

Chapitre CXLIII. « *De quelle manière on fait une riche draperie d'or ou d'argent ou d'azur d'outremer....*

Voulant faire un riche drap d'or, si tu veux le relever avec des feuilles et des pierres précieuses de diverses couleurs, il te faut mettre ensuite de l'or fin et étendu ; puis le grener quand il est bruni.

Idem. Mettre tout le champ d'or, le brunir, dessiner dessus le drap que tu veux faire ou autre sujet, puis grenér les sujets dessinés.

Idem. Mettre le champ d'or, dessiner le sujet, puis remplir le champ de vert-de-gris ; puis renforcer deux fois quelques plis en les ombrant, puis couvrir le tout d'une teinte uniforme. . . . .

Idem. Faire le vêtement d'argent ; dessiner ta draperie quand tu as bruni (car c'est ainsi que je l'entends toujours); puis couvre le champ ou les ornements (*lacci*) de cinabre préparé avec du jaune d'œuf ; puis reviens avec une laque fine à l'huile, avec laquelle tu reviendras une ou deux fois pour chaque couleur spécialement.

Idem. Si tu veux faire une belle draperie d'azur d'outremer, couvre la place d'argent bruni : dessine ta draperie ; détermine où tu veux le champ et où tu veux les ornements, sur cet azur préparé à la colle. Puis tu en donneras sur les champs et sur l'argent ; et tu auras une draperie comme du velours.

Idem. Remplis tes draperies, les figures de la couleur dont tu veux les ombrer. Prends un pinceau fin de blaireau et les mordants. Quand tu auras enlevé la poussière là où tu veux faire les draperies et les ornements, travaille avec le mordant sur lequel tu appliqueras de l'or ou de l'argent, et tu obtiendras de belles draperies que tu nettoieras et bruniras avec du coton.

Idem. Quand tu auras travaillé de la couleur que tu veux comme il a été dit ci-dessus, et si tu veux faire des couleurs changeantes, travaille sur l'or ou l'argent, avec la couleur à l'huile que tu voudras, pourvu qu'elle soit différente de celle du champ. . . . . . tu peux travailler avec les mordants sur le mur comme sur panneau.

Par ces extraits on voit que, du temps de Cennino Cennini, soit en 1437, on connaissait la préparation des huiles siccatives, leur mixture avec les couleurs et leur emploi en peinture, mais dans tous les exemples que cet auteur donne, tout comme dans ceux que le moine Théophile avait donnés antérieurement et qui ont avec les recettes du Cennini beaucoup de rapport, il n'est nulle part question des nus, des têtes etc., dont la peinture se faisait toujours à la détrempe comme donnant une finesse et une pureté inimitables à

l'huile. Si donc avant l'époque des frères Van Eyck l'emploi de l'huile peut être démontré en peinture, il revient néanmoins sans contredit aux fondateurs de l'école de Bruges, la gloire d'avoir rendu ce procédé pratique et d'en avoir permis l'application à toute espèce de représentation picturale.

Il conviendra pour se rendre compte du nouveau procédé flamand d'examiner successivement le mode employé pour se procurer les huiles et les vernis aptes à ce nouveau genre de peinture ; puis la préparation ou l'apprêt des toiles, panneaux etc., destinés à recevoir la peinture ; la manière d'esquisser ou de commencer les tableaux, enfin la préparation des couleurs, opération qui se faisait avec le plus grand soin par les premiers Flamands de cette époque.

Nous avons déjà indiqué précédemment que dans l'antiquité on connaissait la vertu des huiles siccatives dans leur rapport avec les résines, ces traditions conservées par les Byzantins et les Italiens, procuraient aux peintres antérieurs au XVme siècle des vernis colorés en brun-rouge au moyen desquels on vernissait les peintures à la détrempe ; cette couleur finale était tellement dans l'usage que lorsqu'on employait des vernis à l'œuf, on avait l'habitude de colorer cette substance avec de l'ocre brûlée, afin d'obtenir la même nuance. En Italie spécialement on s'appliquait à produire des vernis colorés de telle manière qu'ils fissent valoir les dessous de la peinture, ce procédé amena à l'emploi des glacis et la peinture à la détrempe fut réduite à la recherche du clair-obscur. Les peintres avaient été conduits à ce résultat par l'impossibilité où ils étaient d'obtenir un vernis incolore et qui, par la suite, ne jaunît pas à l'air. L'emploi du copale ou de la sandaraque qui était le plus généralement répandu ne faisait qu'aggraver ce défaut, jusqu'au moment où l'on se mit à employer l'ambre purifié.

Les peintres mélangeaient ces vernis avec de l'huile, suivant la nature des couleurs, obtenant de la sorte parfois des mixtures qui conservaient aux tons des chairs leur clarté; mais il fallait dans la pratique un soin continu et une connaissance exacte des couleurs et de leur effet sur les liquides oléo-résineux. Au moment des frères Van Eyck le plus grand soin était apporté à la préparation des vernis, et on les rendait plus ou moins liquides ou bien on en facilitait la dessication par l'adjonction de certaines résines, entre autres de celle de térébenthine, mais le prétendu secret d'Hubert van Eyck, le véritable inventeur du procédé moderne, gisait bien plus dans les soins qu'il donnait à la préparation de ses matières premières qu'en une découverte nouvelle en tous points.

Ce que tous les artistes investigateurs de cette époque recherchaient avec persévérance, tant en Italie que dans les Flandres, c'était un vernis qui pût sécher à l'ombre, afin d'éviter l'effet dangereux du soleil sur les panneaux. Ce vernis dans l'esprit d'Hubert van Eyck était destiné à protéger les peintures à la détrempe, et la première composition qu'il trouva devait nécessairement présenter une densité analogue à ceux dont on se servait alors, c'est-à-dire que ce vernis ressemblait davantage à un onguent qu'à nos vernis modernes. Il résulte des notions éparses contenues dans Baldinucci, Vasari, Pacheco, etc., que Hubert broyait ses couleurs non-seulement avec de l'huile siccative mais avec une huile siccative (lin ou noix) mélangée de résine. C'est ainsi que Mérimée dit dans son traité de la peinture à l'huile à propos d'Hubert van Eyck :

« L'objet de ses recherches n'eût été qu'imparfaitement rempli, si les couleurs, préparées comme les nôtres, également susceptibles de s'emboire, eussent exigé l'application ultérieure d'un vernis pour en faire ressortir la transparence et l'éclat. Quelque propable que cette supposition paraisse, ce n'est pas sur

une pareille base que mon opinion pouvait s'établir; elle est le résultat d'un examen approfondi des anciennes peintures à l'huile. Cette examen, entrepris pour connaître les procédés primitifs, m'a démontré que, dans les tableaux de Van Eyck et des peintres qui suivirent sa méthode, les couleurs n'ont pas été délayées simplement avec une huile plus ou moins siccative; mais qu'on y mê-ait des vernis auxquels on doit attribuer l'étonnante conservation de plusieurs des plus anciennes peintures dont l'éclat surpasse celui de la plupart de celles du siècle dernier.

Le vernis de van Eyck était donc oléo-résineux et son emploi limité à des glacis sur des peintures exécutées à la détrempe, peintures qui, pour adhérer au vernis, devaient être entièrement sèches, comme dit Cennini au chap. CLV :

Sache que le plus beau et le meilleur vernis qu'il y ait, que plus tu attend après avoir colorié le panneau, meilleur il est. Et je dis bien en attendant plusieurs années ou pour le moins une et plus, ton travail te réussira plus frais.

Lorsque ce vernis ainsi appliqué se fendillait, il n'entraînait point la peinture avec lui, se frisait, puis tombait avec le temps. L'œuvre du roi René, conservée à Villeneuve près Avignon donne la clef du genre de travail auquel servaient les vernis à l'époque de Jean van Eyck ; on reconnaît dans l'œuvre du royal artiste la superposition des deux modes de travail, celui à la détrempe en dessous, repris avec les couleurs oleo-résineuses du second Van Eyck.

L'obtention par Hubert d'un vernis presque incolore le conduisit à broyer ses couleurs à l'huile et à les mélanger avec son vernis au lieu de les broyer à l'eau, de les laisser sécher sur le panneau et de les vernir ensuite. C'est là le grand pas que cet artiste a fait faire à l'art de la peinture à l'huile, c'est ce procédé perfectionné encore par son frère cadet Jean qui passait presque autant de temps dans son laboratoire que dans son atelier ; il obtint de la sorte un

vernis incolore permettant l'incorporation de toutes couleurs, même les plus claires, et ce mélange intime des couleurs et des vernis explique le brillant dont elles reluisaient, sans jamais présenter trace de nos ombres modernes. C'est dans l'heureuse proportion du véhicule des couleurs qu'il faut rechercher la franchise de coloration, la fraîcheur de tonalité et la conservation étonnante des productions de de cette époque comparées à celles des siècles plus rapprochés de nous, où l'emploi des essences comme dissolvants des résines n'empêche point les couleurs de jaunir, n'augmente point la durée des peintures elles-mêmes et provoque souvent les craquelures.

L'excellence du résultat obtenu par Jean van Eyck est donc dû bien davantage aux soins qu'il apportait dans la fabrication des ingrédients nécessaires à ces préparations et à leur mélange en proportions convenables, qu'en des produits nouveaux ou en des procédés secrets qui se seraient perdus depuis lui.

Certaines couleurs se préparaient à l'huile : le cinabre, le minium, la laque, le rouge du Brésil, l'azur, l'indigo, le noir, l'orpiment jaune, l'orpiment rouge, l'ocre, le rouge-brun des visages, le vert-de-gris, le vert-de-mont, le blanc de plomb, tandis que d'autres, préparées à l'huile, perdent leur pureté et leur valeur ; on les préparait en conséquence à l'eau, et toute la difficulté consistait dans leur application, de manière à ce qu'elles tinssent solidement sur l'apprêt du panneau ou de la toile, ce qui s'obtient d'une manière entièrement assurée en frottant la place qui doit recevoir cette couleur avec du jus d'oignon ou d'ail ; parmi ces couleurs il y avait spécialement des verts d'herbe, des jaunes de gomme et des bleus ; ces couleurs recouvertes ensuite de vernis étaient inaltérables à l'eau. Léonard de Vinci lui-même avait éprouvé que quelques couleurs, même

préparées à l'huile ne résistaient pas à l'eau et qu'il était nécessaire de les vernir rapidement si on voulait les conserver.

Les manuscrits anciens du musée Britannique et de la bibliothèque de Strasbourg, cités par Eastlake, ceux du moine Théophile, de Cennino Cennini, les écrits de Van Mander, de Ketham, du livre des secrets de Dordrecht, de Turquet de Mayerne, etc., donnent une série de recettes pour épurer les huiles, les rendre siccatives, purifier les résines, l'ambre en particulier, la faire dissoudre dans les huiles siccatives, les mélanger aux couleurs, pour préparer les couleurs elles-mêmes et en régler l'emploi, nous ne saurions suivre ces auteurs en détail dans ces recherches, ni même analyser l'auteur qui a résumé d'une manière si lucide ces questions complexes, nous avons nommé M. C.-L. Eastlake. Qu'il nous suffise en terminant de constater que les couleurs employées par les peintres de l'école de Bruges ou d'Anvers, et ensuite à leur imitation par les Italiens étaient à peu de chose près les mêmes qu'à présent, seulement elles étaient notablement plus pures et les peintres, s'ils ne les fabriquaient point eux-mêmes, en analysaient avec le plus grand soin la qualité et la composition. Les artistes de ce temps-là étaient très-défiants à l'endroit de produits nouveaux, dont les ans ne s'étaient point encore chargés de prouver la bonté et la durée, et c'est dans ces soins que le peintre donnait lui-même aux produits dont il se servait, qu'il convient en grande partie de rechercher la supériorité et la durée de leurs œuvres comparées à celles des peintres de nos jours.

Il est cependant un point sur lequel il convient d'insister tout particulièrement et c'est celui de l'apprêt des toiles et des panneaux ; cet apprêt joue en effet un rôle important dans le résultat final, du lumineux des teintes, et de la conservation des peintures.

Le mélange de craie pulvérisée et tamisée avec de la colle était déjà employé comme apprêt, par les peintres égyptiens pour l'application de la couleur et des dorures, sur les caisses de momies. Ce mélange, le seul employé au moyen âge l'est encore de nos jours, avec la substitution du gypse à la craie dans le cas où la peinture n'est pas exposée à être roulée. Dans ce dernier cas, la quantité de colle doit être plus considérable afin d'empêcher la pulvérisation du plâtre.

On donnait de grands soins à l'apprêt et à la préparation des panneaux ; nous en donnons comme preuve les deux extraits suivants tirés des écrits du moine Théophile et de l'ouvrage de Cennino Cennini : Théophile, livre I, chap. XVII et XIX, traduction de l'Escalopier : *Des tables d'autels et de portes, et de la colle de fromage.*

Les tables d'autels ou de portes se fabriquent ainsi : On joint d'abord de planches avec soin, pièce à pièce, et à l'aide de l'instrument à joindre dont se servent les tonneliers ou les menuisiers. Il faut les assujettir au moyen de la colle de fromage qui se fait de cette manière : On coupe très-menu du fromage de vache mou, on le lave à l'eau chaude dans un mortier avec un pilon, jusqu'à ce que l'eau qu'on y verse à plusieurs reprises en sorte pure. On met ensuite ce même fromage, comprimé à la main, dans de l'eau froide jusqu'à ce qu'il durcisse. On le broie bien menu sur une table de bois uni, avec un autre morceau de bois. Dans cet état on doit le remettre dans le mortier pour l'y broyer soigneusement avec le pilon, après avoir ajouté de l'eau mêlée avec de la chaux vive, jusqu'à ce qu'il devienne épais comme du marc. Les tables assemblées au moyen de cette colle, quand elles sont sèches, adhèrent si solidement qu'elles ne peuvent être disjointes, ni par l'humidité, ni par la chaleur. Il faut ensuite les aplanir avec un fer destiné à cet usage. Ce fer courbe et tranchant à la partie intérieure a deux manches, afin qu'il puisse être tiré à deux mains. Il sert à raboter les tables, les portes et les écus, jusqu'à ce que ces objets deviennent parfaitement unis. Il faut ensuite les couvrir de cuir non encore tanné, de cheval, d'âne ou de bœuf. Après l'avoir mouillé et en avoir râclé les poils, on en exprimera un peu l'eau ; dans cet état d'humidité, on l'appliquera avec la colle de fromage.

Du blanchissement au plâtre sur cuir et sur bois.

Prenez du plâtre brûlé comme de la chaux, ou de la craie avec laquelle on blanchit les peaux; broyez soigneusement sur une pierre avec de l'eau. Mettez dans un vase de terre cuite, puis y versant la colle de peau, placez-la sur des charbons pour qu'elle devienne liquide; dans cet état, vous en donnerez avec le pinceau une couche très-légère au cuir. Lorsqu'il sera sec, vous en donnerez une autre un peu plus épaisse, et une troisième au besoin. Quand il sera parfaitement sec, polissez en râclant avec un fer; prenez ensuite de l'herbe appelée prêle, qui croît en forme de jonc et est noueuse; elle doit avoir été cueillie en été et séchée au soleil. Vous en frotterez l'objet blanchi jusqu'à ce qu'il devienne parfaitement uni et brillant. Si vous n'avez pas de cuir pour couvrir les tables, couvrez-les de la même manière avec une toile de lin ou de chanvre neuve de force moyenne, et en employant la même colle.

Et Cennino Cennini, chap. CXIII à CXVI inclusivement :

Chapitre CXII. *Comment on doit commencer à travailler sur panneau ou sur retable.*

Le bois doit être du peuplier, du tilleul ou du saule, sans aucune trace de corps gras.

Si la dimension de l'objet permet de le faire bouillir dans une chaudière avec de l'eau claire, ce panneau ne se fendra jamais par la suite.

Si tu rencontres des nœuds ou autres défauts, fais bouillir de la colle de poisson dans une terrine à cuire bien propre, et mélange cette colle avec de la sciure de bois; fais-en une pâte dont tu te serviras pour remplir les défauts et les trous. Lorsque ce mélange sera sec, râcle-le avec un petit couteau de manière à obtenir un plan bien égal à celui du panneau; on lime également les clous, pointes ou vis de fer, et si tu ne peux pas enlever le fer de crainte de fendre le panneau, enfonce-le bien et recouvre la place avec de petites feuilles d'étain battu, de l'épaisseur d'un liard, que tu fixeras dessus à la colle: prépare ensuite de la colle de râclures de parchemin, bouillie de manière à la concentrer aux $^2/_3$. Essaie-la avec les paumes des mains, et quand tu sentiras qu'une paume s'attache à l'autre, alors la colle est à point. La surface du panneau ne doit point être trop lisse; donne trois mains de cette colle, puis allonge cette colle d'un tiers et passe-la sur les ornements feuillés, colonnettes, etc., et laisse sécher; puis deux mains de la colle plus dense. . .

Chapitre CXIV. *Comment on doit entoiler le panneau.*

Prends ensuite de la toile de lin, vieille, fine, blanche, sans traces de graisse; fais-en des bandes, petites et grandes; trempe-les dans la colle épaisse et étends-les sur les plans du retable, applique-les bien en ayant soin d'enlever les

coutures; laisse sécher pendant deux jours ; et sache que pour mettre du plâtre, il faut que le temps soit chaud et qu'il vente. La colle doit être tenue plus forte l'hiver que l'été, et en hiver il faut que le temps soit humide pour mettre d'or.

Chapitre CXV. *Comment on doit gypser un panneau, à l'ébauchoir, en plâtre épais.*

Quand le panneau est bien sec, prends un grattoir et enlève de sa superficie toutes les petites protubérances qu'elle peut présenter. Prends du plâtre de Volterre tamisé comme de la farine, mets-le dans un plat et machine-le bien avec la colle susdite, à la main, comme tu ferais d'une couleur. Réunis-le avec l'ébauchoir et mets-le sur le panneau sur lequel tu l'étendras au moyen de l'ébauchoir de manière à en couvrir toute la surface, puis avec un pinceau, donne de ce plâtre ainsi préparé sur les feuillés, les colonnettes, etc., sur lesquels il suffira d'en donner 4 mains tandis que sur les plans on ne saurait en donner trop. Laisse sécher pendant 2 ou 3 jours; prends ensuite ton grattoir en forme de quartier de pomme et gratte sur les parties planes, fais-en de même avec d'autres fers appropriés, dans les ornements.

Chapitre CXVI. — *Comment on prépare le plâtre pour gypser de fin les panneaux.*

Fais séjourner dans un seau de ce même plâtre pendant un mois sous l'eau, tu remueras chaque jour, afin qu'il ne durcisse pas, enlèves-en toute parcelle qui n'ait pas été réduite au feu et il deviendra fin au toucher comme de la soie. Puis jette l'eau et laisse-la sécher en en formant des pains.

Chapitre CXVII. *Comment on couvre de plâtre fin une ancône et pourquoi on la détrempe à la colle.*

Quand ton ancône ou ton panneau sera bien préparé comme il a été dit au chapitre CXV, prends un pain de ton plâtre et mets-le dans une cuvette d'eau claire, laisse-le absorber autant d'eau qu'il en peut boire. Puis mets-le sur la table à broyer, et sans rajouter de l'eau, broye-le avec soin; puis mets-le dans un linge fort et blanc et secoue-le bien pour en faire sortir toute l'eau possible; quand, pain par pain, tu en auras préparé suivant tes besoins, prends de la colle qui t'a servi pour le plâtre épais et détrempe ton plâtre fin en y mettant moins de colle, car ton plâtre épais doit être plus fort comme formant la base de toute l'opération. Prépare toute ta colle à la fois. Prends un pot à cuire, neuf, verni intérieurement, ou un verre, ce qui vaut mieux, prends le pain de plâtre, que tu as préparé et coupe-le mince comme tu ferais du fromage et mets-le dans ton pot : ajoutes-y de la colle ; et avec la main écrase le plâtre comme tu ferais d'une pâte (pour les *mattefins*) de manière à ne jamais faire de l'écume. Puis mets ce pot au bain-marie, de sorte que ton plâtre n'en

tre pas en ébullition; quand il est chaud prends ton ancône et avec un pinceau aux soies grosses mais molles, prends–en une juste proportion et étends–en une main légère sur tous les détails, ornements et plans; tu auras soin de passer ensuite avec la paume de la main partout où tu le pourras pour faire bien attacher cette première couche, puis donne une seconde main, et quand elle est presque sèche donnes-en une troisième en sens transversal, puis une quatrième et ainsi de suite jusqu'à ce que les parties planes en aient eu au moins 8 couches.

Chapitre CXLIII. *Comment on peut mettre de plâtre fin sans avoir mis auparavant de plâtre épais.*

Ce mode ne peut convenir que pour des objets fins et délicats auxquels il suffira d'en donner 2 ou 3 couches.

Chapitre CXIX. *A quelle fin on doit détremper et machiner du plâtre fin pour mettre d'or.*

D'aucuns broyent du plâtre pur avec de la colle et de l'eau; cela ne convient que pour autant que l'on n'a pas mis de plâtre épais auparavant, mais alors il faut y mélanger un peu de bol d'Arménie afin de colorer légèrement.

Chapitre CXX. *Comment on doit s'y prendre pour raser un plan d'ancône gypsé au plâtre fin.*

Quand on a fini de mettre de plâtre fin, opération qui doit être achevée en un seul jour ou d'une seule traite, en y employant même la nuit si cela est nécessaire, laisse sécher l'objet pendant 2 jours et 2 nuits pour le moins, sans soleil: plus tu fais sécher, mieux cela vaut. Prends un chiffon avec du charbon pulvérisé et broyé attaché en mode de tampon et saupoudre toute l'ancône. Puis avec un paquet de plumes de poule ou d'oie balaie et égalise cette poudre noire sur le plâtre. Et cela parce que le plan ne peut se raser trop parfaitement, et comme le fer avec lequel tu rases le plâtre est plat, là où tu enlèves il reste blanc. Alors tu te rends compte où tu as à travailler.

Chapitre CXXI. *Comment on doit raser le plâtre pur et à quoi sont bons ces déchets.*

Prends une lame de rabot plate et large d'un doigt et râcle tout autour du cadre et avec ton grattoir en forme de demi-lune aplanis autant que tu peux le faire, et avec une main légère, sans serrer le manche de ton outil, passe partout sur ton ancône, époussetant le plâtre avec ton paquet de plumes; et tu arriveras à obtenir des surfaces aussi lisses et aussi fines que de l'ivoire; quant aux ornements et aux accessoires, si tu as une grande hâte tu pourras employer en place de grattoir un chiffon de toile vieille de lin légèrement humide. Les déchets sont bons pour dégraisser les feuilles de parchemin avant d'y peindre les miniatures.

Pour garantir les panneaux contre les déformations, on avait coutume de leur enlever la séve en les faisant bouillir dans l'eau, et quand la peinture était achevée on les enduisait au revers de plâtre analogue à l'apprêt de la face, ou bien d'un composé de colle, d'étoupe et de plâtre, couvert après dessication complète d'une main de vernis à l'huile noire.

Ces apprêts, excellents pour les contrées du midi, ne sauraient convenir dans les pays du nord où l'humidité persistante ne tarderait pas à amollir la colle et faire tomber la couleur avec l'apprêt. Il convient alors, comme cela était en usage chez les Flamands du temps de l'école de Bruges, de mêler à l'apprêt un huitième d'huile siccative de lin, de noix ou de pavot.

Lorsque le panneau était prêt à recevoir la peinture, le peintre esquissait sa composition au fusain d'abord, puis à l'encre ou encore, suivant la recette de Van Mander, avec une liqueur préparée en pilant dans l'eau du charbon de terre. On donnait ensuite une légère couche d'apprêt couleur de chaire ou légèrement brune, à travers laquelle on voyait en transparence le dessin ou l'esquisse de la composition; c'est ainsi qu'opéraient les peintres à la détrempe et après eux les premiers peintres à l'huile.

Ce mode de procéder, qui est rapidement abandonné en Italie, se continue dans les écoles flamande, hollandaise et belge, et il est intéressant de voir que Rubens, Van Dyck, Téniers et Rembrandt suivaient exactement ces préceptes anciens.

C'est ici que se place un problème qui a longtemps occupé et occupe encore les peintres, à savoir si les apprêts sont absorbants, s'ils font disparaître l'huile qui tend toujours plus ou moins à faire jaunir les peintures.

Dans les peintures vénitiennes on ne peut nier le fait de

l'absorption, on n'a qu'à regarder les toiles au revers et on voit les taches brunes de l'huile apparaître en vigueur variable, suivant la couleur appliquée sur le tableau lui-même.

Mais il n'en est pas de même dans les Flandres ; on a eu souvent l'occasion de s'en assurer sur les panneaux disjoints ou fendus, dans lesquels l'huile n'a pas le moins du monde pénétré, et dans lesquels la première préparation a conservé toute sa blancheur primitive. L'apprêt, du reste, que passait Rubens sur l'esquisse charbonnée de ses compositions, était oléo-résineuse et par conséquent absolument imperméable à l'huile.

C'est à ce mode de préparer la toile ou le panneau pour l'exécution définitive de la peinture qu'il faut attribuer l'épaisseur plus grande de la couleur, sur les parties d'ombre et sur les vêtements que sur les nus ou les lumières, les peintres du XVme siècle, en effet, indiquaient le clair-obscur sous le dernier apprêt oléo-résineux peignaient et modelaient les vêtements, chargeaient les ombres et dans les lumières couvraient si peu l'apprêt qu'il se voyait toujours pour ainsi dire en transparence. La peinture achevée ne présentait pas, il est vrai, cette égalité qu'on remarque dans les œuvres postérieures et Michiels, dans son histoire de la peinture flamande, a pu dire avec raison que tout ce qui n'est pas carnation, forme saillie par rapport à celle-ci. Les peintres flamands avaient coutume de finir leurs peintures morceau par morceau sans revenir dessus, pour ne pas leur enlever la transparence.

Les petites dimensions des peintures et le grand prix que les artistes flamands attachaient à leur fraîcheur, expliquent le soin minutieux qu'ils apportaient à arrêter leurs compositions dans tous leurs détails, à ne commencer à peindre, en un mot, qu'avec un carton étudié et défi-

nitif. Ce détail explique le fait qu'en Flandre tous les peintres du XVme et du XVIme siècle sont des graveurs distingués, tandis qu'en Italie, où la *manière* l'emporta rapidement, les artistes abandonnèrent les cartons se fiant à la sûreté de leur main et de leur coup d'œil.

Un usage qui se perpétua également pendant longtemps fut celui de mélanger les couleurs avec des huiles résineuses, colorées suivant la couleur qui devait leur être incorporée, et Van Mander recommande spécialement cet usage. On obtenait de la sorte des couleurs transparentes qui prêtaient une vigueur insolite au clair-obscur et aux ombres, tandis que dans les chairs, qui ne présentent pas de couleur locale, il est bien plus difficile d'obtenir une transparence qui rappelle la vie.

Les couleurs une fois broyées et mélangées étaient conservées dans de petits récipients, habitude qui provenait de l'antiquité où nous l'avons vu en usage à propos de la peinture à la cire. M. Alexandre Castellani de Rome possède tout un assortiment de petits vases en verre semblables, provenant d'un tombeau grec; parmi les nombreux peintres en miniature qui se sont figurés eux-mêmes sur les manuscrits de la bibliothèque publique, aucun ne tient une palette, instrument figuré cependant en main de l'artiste grec représenté à la figure (b). La palette n'apparaît que pour ainsi dire à l'époque de Rubens et de Rembrandt. Les peintres de l'époque des Van Eyck et de leurs élèves avaient soin d'employer des pinceaux séparés pour chacune de leurs couleurs et quelques-uns en préparaient jusqu'à 24, entre teintes et demi-teintes, on comprend facilement le résultat qu'une pareille pratique devait avoir sur la *netteté* et la *propreté* du travail. Les peintres de cette époque, les Van Eyck, Jérôme Bos, Téniers et Miéris, surent cependant éviter un écueil que présentaient à un haut

degré, au dire de Vasari, les peintures à la détrempe ou en miniature, je veux dire les petites touches *pignochées* qui se retrouvent dans la peinture en émail bien longtemps après qu'elles ont disparu des autres modes de peinture, car ce nouveau mode de fondu et de passage imperceptible précédant l'emploi des grandes et larges touches, de la peinture à l'huile réagit sur la peinture à la détrempe, mais non sur les miniatures elles-mêmes.

Quoi qu'il en soit, les grands avantages présentés par la peinture à l'huile sur les procédés antérieurs, sont, outre le fondu des teintes et leur liaison intime, *la faculté de transmettre à l'œil une lumière interne à travers certaines substances plus ou moins diaphanes.* Cette faculté existait, il est vrai, déjà dans certaines miniatures du moyen âge faites avec des teintes sans empâtement, laissant par conséquent passer la lumière que reflétait le parchemin, *mais cette réflexion est bien plus puissante lorsque la substance qui forme le fond a par elle-même une puissance de réflexion qui lui est propre*, *comme il en est du verre ou du vernis oléo-résineux.* Le mode flamand put, en conséquence, exprimer *la profondeur*, résultat qui prime celui du modelé proprement dit au début de la carrière de Van Eyck, ce qui n'empêche pas ce maître d'avoir une notion plus juste de la perspective aérienne ou linéaire que ne l'avaient Pier della Francesca et Paolo Ucello, ce dernier surtout qui traitait cette science plus spécialement au point de vue mathématique linéaire.

Cette entente de l'atmosphère explique le remplacement des fonds d'or par des sites de la nature, et l'enveloppe des sujets d'intérieur dans l'air ambiant, au lieu de la figuration isolée et superficielle des personnages. Van Eyck employait quelquefois, pour faire comprendre les distances, des miroirs qui reflétaient à distance, en éloignant le fond

du tableau, tout ou partie des personnages figurés dans la composition. Giorgione, à son exemple, suivit le même procédé.

L'imprimure ou apprêt clair est remplacé dans la suite par une mixture presque noire et opaque, donnant plus de force dans les ombres. Cette préparation se rencontre fréquemment chez les peintres bolonais, hollandais ou belges, dans ceux des Carraches, de Pierre Van Laar, ou chez Van Dyck, contraires en cela aux pratiques des Vénitiens, de Rubens et de Téniers. Turquet de Mayerne préconise la recette de la préparation des huiles siccatives par leur ébullition en présence d'os calcinés. De Mayerne traite également du mode à suivre pour dissoudre l'ambre et l'adopter en peinture, pratiques du reste fort anciennes, recommandées dès le XVme siècle par le codex de Strasbourg. On rendait ces huiles et ces vernis plus liquides par l'adjonction d'essences sans cependant détruire le luisant de la surface, ou bien plus siccatives en y mélangeant des oxydes métalliques lorsqu'il convenait de s'assurer un dessèchement rapide destiné à protéger les couleurs contre l'humidité ou la poussière. Certains peintres adoptèrent le vernis italien, composé de résine ou baume liquide dissous dans de l'essence de térébenthine ou dans une autre essence volatile, trop liquide pour les pays du nord, mais dont on corrigeait le défaut par l'adjonction de mastic, qui fit bannir ensuite complétement la résine des conifères. L'emploi des vernis oléo-résineux des Flamands fut restreint en Italie aux tableaux exposés à l'humidité ou aux intempéries.

Descamps, dans ses vies des peintres flamands et hollandais, vol. I, pages 181 et 182, donne, à propos de Rubens, une appréciation de la manière de peindre de ce maître, et les préceptes qu'il tâchait d'inculquer à ses nombreux élèves :

Bien des auteurs, dit-il, se sont contentés de dire que l'on voit peu de tableaux entièrement de lui, et qu'il ne faisait souvent que retoucher ceux de ses élèves; c'est une erreur : les tableaux de ses élèves qui ont été retouchés, sont aisés à reconnaître; on n'y trouve pas les transparents dont ce grand peintre tirait si bien parti: ceux qui sont de Van Dyck embarrassent le plus, mais encore rarement peut-on s'y tromper. La touche de Van Dyck est plus tendre; elle n'est ni si facile, ni si large que celle de son maître. Il semble que dans les tableaux de Rubens, les masses privées de lumière ne soient presque pas chargées de couleur; c'était une des critiques de ses ennemis, qui prétendaient que ses tableaux n'étaient pas assez empâtés, et n'étaient presque qu'un vernis coloré, aussi peu durable que l'artiste. On voit à présent que cette prédiction était très-mal fondée. Tout n'avait d'abord, sous le pinceau de Rubens, que l'apparence d'un glacis; mais quoiqu'il tirât souvent des tons de l'impression de sa toile, elle était cependant entièrement couverte de couleur : il a connu parfaitement celle qui n'altérait ni la vivacité ni la dureté de l'autre. Une des maximes principales qu'il répétait le plus souvent dans son école, sur le coloris, était qu'il était dangereux de se servir du blanc et du noir. *Commencez*, disait-il, *à peindre légèrement vos ombres; gardez-vous d'y glisser du blanc, c'est le poison d'un tableau, excepté dans les lumières; si le blanc émousse une fois cette pointe brillante et dorée, votre couleur ne sera plus chaude mais lourde et grise*. Après avoir démontré cette précaution si nécessaire pour les ombres, et avoir désigné les couleurs qui peuvent y nuire, il continue ainsi : *Il n'en est pas de même dans les lumières; on peut charger ses couleurs tant qu'on le juge à propos : elles ont du corps; il faut cependant les tenir pures; on y réussit en plaçant chaque teinte dans sa place, et près l'une de l'autre, en sorte que d'un léger mélange fait avec la brosse ou le pinceau, on parvienne à les fondre en les passant l'une dans l'autre sans les tourmenter, et alors on peut retourner sur cette préparation, et y donner les touches décidées qui sont toujours les marques distinctives des grands maîtres.*

Rembrandt, Reynolds, Velasquez, etc., comprirent l'importance de ces principes et les appliquèrent dans leurs œuvres avec succès.

Ce n'est pas à dire que les Flamands n'employassent jamais le noir ou le blanc, car Descamps rapporte dans la vie de Téniers le jeune que :

.... ce peintre ayant fait le portrait d'un procureur, dit à celui-ci : « *J'ai toute ma vie fait usage de noir d'ivoire, et il arrive que pour peindre mon procureur, j'ai brûlé la dernière dent qui vient de tomber de ma bouche* » et plus loin Descamps ajoute que : Téniers avait appris de Rubens ce que celui-ci avait re-

marqué dans les tableaux du Titien, qu'on n'a pas toujours besoin des grandes oppositions pour donner l'effet à un tableau. Il en a fait plusieurs où tout est clair et qui surprennent pour l'effet.

Une des préoccupations constantes des peintres qui avaient adopté le mode de la peinture à l'huile, est d'empêcher le jaunissement des tableaux. Léonard de Vinci s'est occupé de cette question tout comme Van Eyck, Rubens, de Mayerne, etc., et le seul moyen efficace qu'ils avaient trouvé est l'exposition au soleil avec les précautions nécessaires. Il paraîtrait que Rubens était complétement ennemi de l'emploi des esprits volatils dans les vernis et qu'il recommandait de préférence les préparations oléo-résineuses qui, par leur composition même, permettaient à l'huile emprisonnée au-dessous, de s'échapper et de venir transpirer à la surface, et permettaient également par l'exposition au soleil d'arriver à échapper au jaunissement sans craindre la production des fentes ou autres accidents.

Les soins à apporter à la confection des huiles siccatives ou volatiles, à la purification de l'ambre et des résines, aux mélanges de ces différentes substances en proportions variables suivant les climats, nous entraînerait trop loin. Nous espérons que les quelques pages qui précèdent auront jeté un jour suffisant sur l'historique et le développement des procédés que nous ont légués les Anciens ; on y aura vu les perfectionnements se produire au fur et à mesure des besoins comme nous le disions dans l'introduction ; on y aura vu également qu'il suffirait de retourner au mode en usage chez les Grecs et les Romains pour retrouver pour la fresque cette facilité d'un travail se prolongeant pendant plusieurs jours, durée qui permettait ces empâtements, ces modelés gras et vivants que la fresque moderne a tant de peine à rendre.

Deux procédés sont en présence, la fresque et l'huile, car la cire, malgré les chauds préconisateurs qui s'en sont entichés, ne présente pas des ressources comparables aux deux premiers procédés.

Puissent des essais persévérants faire retourner les artistes, formés sérieusement par l'étude du vrai, aux saines pratiques des maîtres, de manière que leurs œuvres conservent à travers les siècles la lumière et l'effet du premier jour.

RESTAURATION

ET

TRANSPORT DES PEINTURES

L'art de restaurer les peintures n'est pas nouveau, car celles de Pompéi au dire de M. Otto Donner présentent de nombreuses traces de reprises faites après coup. Mais si l'on a su de tout temps corriger, refaire et compléter les peintures à fresque, à la cire et à la détrempe, il n'en est pas de même, on le conçoit, de la peinture à l'huile dont nous avons vu que l'invention pratique ne remonte pas au delà du XVme siècle. La coutume que l'on avait généralement au moyen âge de peindre sur panneaux, s'est perpétuée dans le Nord jusqu'à nos jours, et plus particulièrement dans les Flandres et la Hollande. La raison doit s'en chercher dans le fini minutieux auquel tendaient ces deux écoles, fini qu'aurait contrarié l'apparition du tissu de la toile tendue à travers l'apprêt destiné à recevoir la peinture. Cet avantage, du reste, est bien compensé par les écueils que présente l'emploi du bois, qui, sous l'influence de l'humidité ou de la chaleur se voile ou se fend ; par sa texture elle-même les fibres se tordent autour des nœuds et les laissent échapper ; enfin de quelque nature que soient les panneaux, ils sont sujets à être percés et décomposés

par les xylophages ; ces insectes traversent parfois l'apprêt et même la couleur.

La toile est sujette elle-même à certains inconvénients, mais beaucoup moindres dans leurs conséquences que ceux que nous avons indiqués à propos des panneaux. Enfin les peintures exécutées sur le mur, à fresque, à l'huile ou à la détrempe, sont exposées aux mêmes accidents que le mur lui-même, par suite de l'humidité et du défaut de solidité; dans le cas où l'on juge nécessaire de refaire le mur pour la solidité de l'édifice, on peut désirer de conserver les peintures pour les remettre ensuite au même endroit ou les transporter ailleurs sur panneau ou sur toile. Dans tous ces cas on est obligé de procéder au détachement préalable de ces mêmes peintures.

Nous indiquerons successivement d'après les sources les plus autorisées, comprenant les auteurs anciens : Pline et Vitruve, et parmi les modernes : Otto Donner, Mérimée, Secco-Suardo et Pellegrino Succi de Imola, les procédés, recettes et tours de mains en usage dans l'antiquité et les temps modernes pour obtenir la conservation des chefs-d'œuvre de la peinture. Enfin nous extrairons de l'ouvrage de Max Pettenkofer, son procédé pour rendre aux vernis résineux, leur transparence, et éclaircir les tableaux sans porter aucune atteinte à la couleur ou aux glacis.

Les divers cas qui se présentent dans la restauration des tableaux sur panneaux sont les suivants :

1° Fixer sur le panneau les portions de couleur qui forment des loupes.

2° Redresser les panneaux courbés ou voilés.

3° Réunir les parties disjointes ou fendues.

4° Remettre les morceaux manquants et remplacer les pourris.

5° Renforcer les réparations pour empêcher tout mouvement.

6° Renforcer les panneaux trop faibles et doubler ceux qui manquent de solidité.

7° Destruction des xylophages.

8° Transporter sur un autre panneau ou sur toile les peintures dont le panneau primitif ne peut se réparer.

La couleur peut être amenée à former des loupes par trois causes différentes:

a) Défaut d'adhésion entre le panneau et l'apprêt.

b) Défaut d'adhésion entre l'apprêt et la couleur.

c) Défaut de composition de l'apprêt.

Dans le premier cas on appliquera sur la peinture une ou plusieurs feuilles de papier après avoir préalablement bien nettoyé la peinture elle-même, sur laquelle on étend une colle dans les portions qui présentent des loupes, des fendillements ou des écailles. Dans le cas où les loupes ne présentent pas d'ouvertures, il convient d'en pratiquer deux pour chacune, dont l'une sert à faire entrer la colle et l'autre à laisser sortir l'air interposé.

Cette colle est composée de :

12	parties	de colle de poisson,	le tout fondu sur le feu.
12	»	d'eau,	
4	»	de mélasse,	
1	»	de fiel de bœuf,	

Lorsque le tout est réduit par la chaleur à la consistance du lait, on peut l'employer; dans le cas où on voudrait conserver ce mélange en provision, il convient d'y ajouter :

1 partie de vinaigre blanc, on laisse évaporer le tout à une douce chaleur jusqu'à la consistance de la glu ; on sépare du vase et on le laisse sécher à l'air.

Puis quand ladite colle sera sèche on appliquera sur la peinture une feuille de papier collé ; cette feuille doit être trempée d'eau et enduite de colle faite avec de la farine de froment. Il faut avoir soin qu'il ne se forme pas de bulles d'air entre la peinture et la feuille de papier, puis avec un fer chaud analogue à ceux des chapeliers, et pendant que la feuille de papier est encore humide, on fera un véritable repassage, en ayant soin d'interposer entre le fer et le tableau quelques feuilles de carton mince. Cette opération exige du soin et de l'attention, on comprimera d'abord légèrement et on appuiera davantage vers la fin, changeant les fers et diminuant ou augmentant les feuilles interposées ; si la peinture présente de ces touches ou coups de pinceau dont on veut conserver le relief, il conviendra de remplacer les feuilles de carton par des morceaux de vieille toile fine ou souple. Le repassage doit se continuer jusqu'à l'entier séchage de la feuille de papier collée. On mettra ensuite sous presse jusqu'à l'entier refroidissement, puis, mouillant légèrement la feuille de papier collée, on pourra l'enlever et au moyen d'une éponge trempée dans de l'eau tiède et comprimée entre les doigts pour en extraire la majeure partie de l'eau on enlèvera le reste de la colle en ayant soin de tamponner à mesure avec un linge fin pour éviter que l'humidité ne provoque de nouveau la formation des loupes.

Redresser les panneaux courbés ou voilés.

Il peut se présenter que les panneaux soient concaves ou convexes du côté de la peinture. Dans le premier cas, la peinture n'étant pas élastique, il convient pour aplanir le panneau d'obtenir le rétrécissement de la paroi opposée. A cet effet on le déposera pendant plusieurs jours dans un endroit humide, puis, après avoir collé préalablement une ou plusieurs feuilles de papier sur la couleur on le mettra

horizontalement sur un établi, puis on chargera le panneau, suivant son épaisseur, de 3 à 6 centimètres de cendres chauffées, mélangées de sable, y ajoutant (dans le cas de panneaux excessivement épais) des briques chauffées au feu. La seule précaution à prendre est d'empêcher que la chaleur ne pénètre jusqu'à la peinture. Lorsque le but sera atteint approximativement on complétera cette opération en interposant le panneau entre deux plateaux serrés au moyen de traverses, de presses et de crémaillères. Dans le cas où le panneau résisterait à l'action de la chaleur, il convient de pratiquer au revers des traits de scie à main qui le traversent dans toute sa longueur et dans le sens des fibres ; ces traits de scie seront écartés d'environ 2 centimètres et pénétreront aux deux tiers de l'épaisseur ; lorsque le panneau aura repris sa position normale on introduira dans les fentes restantes des bandes minces de bois sec enduites de colle forte et autant que possible de même essence que le panneau, puis on réunira le tout au moyen de pièces de bois transversales à queue d'aronde, ressortant de 1 centimètre au plus au-dessus du plan du panneau lui-même.

Dans le second cas, après avoir collé les feuilles de papier sur la peinture, on fera dilater le revers du panneau au moyen de l'application de linges mouillés, et si l'on craint que la couleur, amollie par le collage du papier, ne se ride, on opérera par incision comme dans le cas précédent. Il faut faire attention dans ces deux opérations de respecter les nœuds qui pourraient se rencontrer dans les panneaux de sapin ou des conifères en général.

Lorsque les panneaux seront pliés dans le sens longitudinal, cas qui se présente, du reste, fort rarement, on verra que l'application des cendres chaudes ou des linges mouillés suffira amplement.

On rencontre parfois des panneaux qui présentent des alternances de concavité et de convexité ; on ne peut employer pour les redresser les méthodes que nous venons d'indiquer, car ce qui corrigerait un défaut en aggraverait un autre ; il convient en tout cas d'affaiblir la force de cohésion du bois et pour cela on l'exposera à l'humidité, ayant soin toutefois de le faire adhérer au revers au préalable contre un fort panneau, afin que l'humidité n'agisse que sur les parties correspondantes aux portions convexes de la peinture. On appliquera ensuite ce panneau sur un établi, et au moyen d'étriers en fer et de vis de pression on rétablira l'horizontalité du panneau, ayant soin d'interposer entre les têtes de vis et le revers du panneau lui-même des règles de telle longueur que nécessiteront les convexités ou les concavités de la peinture. Lorsque le résultat sera obtenu on le rendra définitif par la mise d'une série de coins à queue d'aronde correspondant aux efforts des vis de redressement.

Lorsque les panneaux présentent une grande épaisseur, il conviendra de les amincir avant de leur faire subir cette opération.

Réunir les parties disjointes ou fendues.

Lorsque le panneau est fendu longitudinalement, de manière à être complétement séparé en deux ou plusieurs morceaux, il convient de redresser préalablement ces fragments comme il a été dit plus haut, puis après avoir collé du papier sur la superficie de la peinture de chacun de ces morceaux on rapprochera bien exactement ceux que l'on doit réunir, puis on pratiquera sur la fente une rigole triangulaire qui devra s'arrêter à deux ou trois millimètres de l'apprêt. Au moyen de presses, d'étriers, de coussinets et de coins on obtiendra la parfaite connexion verti-

cale et horizontale entre les deux lèvres de la peinture; puis on préparera les morceaux de règles correspondant exactement à la rigole, on les y fixera morceau par morceau au moyen de colle-forte et de petites pointes plantées dans les bords correspondants du panneau et repliées sur ces règles; on attendra chaque fois avant de procéder au collage d'un de ces bouts de règles que le précédent ait fait une prise entière et complète. Cette opération se répétera autant de fois qu'il y a de morceaux dans le panneau, et lorsque l'opération sera entièrement terminée on égalisera au rabot toutes ces règles après en avoir enlevé les pointes, et on rendra la parfaite solidité à l'ensemble au moyen de coins en forme de papillons.

Dans le cas de simples fentes, dont la longueur n'occupe qu'une partie de celle du panneau, on opérera comme ci-dessus ayant soin de serrer au préalable la partie du panneau où la fente n'a point pénétré.

Dans le cas où la fente s'est produite par un retrait partiel du bois, on ouvrira de chaque côté de la fente un ou plusieurs canaux de la largeur d'un centimètre et de la profondeur des deux tiers de l'épaisseur du panneau. Au moyen de presse serrée fortement, on maintiendra exactement la portion saine du panneau, puis on introduira dans les canaux des chiffons mouillés et on pressera latéralement, légèrement d'abord, la partie fendue; on introduira, lorsque les chiffons auront distendu les fibres du bois, des règles en bois dur, légèrement plus fortes que l'ouverture des canaux; on les chassera graduellement en ayant soin de s'assurer à mesure qu'il ne se produit pas de nouvelles fentes, et lorsque la fente principale commencera à se refermer, on y introduira de la colle-forte liquide qui rejoindra les deux lèvres de la fente.

Quand les fentes sont inégales et produites entre des fi-

bres contournées, les moyens que nous avons indiqués ci-dessus sont illusoires ; il peut se présenter deux alternatives, soit que la peinture ait été exécutée sur apprêt ou sans apprêt. Lorsqu'il existe un apprêt sur le panneau, le seul moyen à employer est le transport de la peinture sur panneau neuf ou sur toile ; la peinture, au contraire, a-t-elle été appliquée directement sur le bois, il faut se contenter de rapprocher les bords de la fente le plus qu'on pourra et boucher la fissure restante au moyen d'une bande de bois ou bien au moyen d'un mastic formé de bois réduit en farine, de blanc de plomb en poudre et de colle-forte, de manière à imiter les veines du bois.

Remettre les morceaux manquants et remplacer les pourris.

Le mode de procéder est analogue à celui que nous avons indiqué pour recoller les divers fragments d'un panneau ; on aura soin de garnir la face antérieure du ou des morceaux à ajouter, d'une épaisseur de papier collé correspondant à l'apprêt du panneau que l'on traite. Seulement ici on a l'avantage de pouvoir superposer en bizeau les morceaux à conjoindre ; la colle qu'il convient d'employer pour cette opération est celle qui est décrite page 292.

Renforcer les réparations pour empêcher tout mouvement.

Le meilleur mode à employer pour empêcher les accidents de se produire à nouveau consiste à appliquer transversalement des bandes ou des barres de fer percées de trous oblongs dans lesquels passent des vis fixées derrière le panneau ; ces vis tout en empêchant le bois de se voiler ou de se fendre, pourront, grâce aux trous oblongs, l'accompagner dans les mouvements hygrométriques que l'at-

mosphère lui imprimera. Il conviendra d'interposer des petites plaquettes de laiton au point de contact des vis avec le fer.

Renforcer les panneaux trop faibles et doubler ceux qui manquent de solidité.

La manière de procéder dépend de la cause de faiblesse du panneau. Est-il simplement trop mince, il suffira de lui appliquer un certain nombre de coins en forme de papillons ; mais la faiblesse provient-elle de la décomposition du tissu cellulaire, il ne reste d'autre remède que de diminuer l'épaisseur du panneau en le réduisant à 5 ou 6 millimètres, puis le renforcer au moyen de deux panneaux de même épaisseur et dont les fibres contrastent. Ces deux panneaux neufs et l'ancien seront collés avec de la colle-forte après avoir été tous trois réchauffés, puis serrés entre des presses et soumis à une forte et longue pression au moyen de poids superposés. Si, enfin, le panneau est en si mauvais état qu'il soit incapable de supporter une pression semblable, il ne reste pas autre chose à faire qu'à détacher la peinture.

Destruction du xylophage.

Voici la recette d'Antoine de Kramer, citée par Secco-Suardo : prendre une cassette, faite avec de bon bois bien assemblé, un peu plus grande que le panneau et suffisamment profonde pour qu'il y ait 15 centimètres de libre entre le panneau et le couvercle de la caisse ; il faut couvrir toute cette caisse de papier collé avec de la colle-forte, en ayant soin de mettre des bandelettes de papier sur les fentes de reliement des planches, de manière que la caisse soit hermétiquement fermée. On la met horizontalement dans une chambre plutôt chaude, on place dedans le panneau avec

la peinture en bas, sur le revers duquel on met de larges récipients que l'on remplit de pétrole non purifié, puis on met le couvercle et on abandonne le panneau pendant trois ou quatre mois. Au bout de ce temps l'évaporation aura vidé les récipients du pétrole qui, à l'état de gaz, aura pénétré jusque dans les conduits les plus fins des xylophages, qui se trouvent asphyxiés ainsi que leurs germes.

Transporter sur un autre panneau ou sur toile les peintures dont le panneau primitif ne peut se réparer.

Cette opération doit être précédée d'une série de manipulations préliminaires ; on doit obtenir, par les procédés indiqués précédemment, l'aplanissement aussi complet que possible du panneau en question ; on doit resserrer les fentes autant que possible ; reformer dans les parties où la couleur est tombée, l'apprêt d'après des procédés connus, en ayant soin qu'il soit exactement au même niveau que la peinture ambiante et sans la recouvrir en aucune manière ; quand cet apprêt sera bien plan, bien lisse et bien sec, il convient de le mouiller plusieurs fois et abondamment avec de l'essence de térébenthine mélangée d'une petite quantité de vernis, de mastic, de gomme thamar ou de gomme élastique ; lorsque toutes les portions sur lesquelles on a appliqué du vernis seront bien sèches, il faut avoir soin de les laver plusieurs fois avec de l'eau dans laquelle on aura fait fondre une petite quantité de vieux plâtre gommé et de fiel de bœuf et continuer cette opération jusqu'à ce que le vernis ait perdu son brillant. La dernière précaution à prendre et la plus importante, est celle de s'assurer du degré de cohésion des couleurs formant les tableaux, qu'il s'agisse de peinture à la détrempe ou à l'huile ; si la superficie seule a besoin d'être protégée, une couche de vernis suffira ; si, au contraire, toute l'épais-

seur de la couleur manque d'adhésion, il conviendra de se servir de la colle dont nous avons donné la recette à la page 307, en la tenant plutôt liquide et en en appliquant plusieurs couches successives.

Lorsque toutes ces précautions ont été prises, on peut procéder au transport lui-même ; on comprendra facilement qu'il est de toute nécessité avant d'enlever le support de la peinture, de former à l'extérieur de la peinture elle-même un appui, une solidité, une élasticité capable de maintenir la peinture tout entière dans sa position normale pendant tout le temps que durera l'opération nécessaire à la destruction du panneau condamné. Cette base porte en français le nom de *cartonnage*, parce qu'on y emploie de préférence le papier ; Secco-Suardo recommande au contraire l'emploi de la mousseline et de la toile ; sa longue expérience et les résultats brillants auxquels il est arrivé dans la pratique nous engagent à recommander plus spécialement sa manière de procéder : il applique sur la peinture une colle formée de fleur de farine, de lait et d'un peu de sucre, puis un morceau de mousseline qui dépasse tout le tour les bords du panneau, après l'entier desséchement de cette première couche, il applique une toile de même dimension que la mousseline et d'un tissu suffisamment serré, au moyen de colle-forte plutôt liquide, dans laquelle il mélange une petite quantité de miel. Il faut avoir soin de laver préalablement la mousseline afin d'en extraire tout l'amidon qu'elle contient naturellement ; la toile doit être d'un seul morceau et dépasser, tout autour, le panneau de 5 centimètres ; lorsque, par des frictions et par une compression générale, on aura obtenu une adhésion complète de la toile, on posera le panneau sur un plateau plus grand que la peinture et présentant une convexité de 1 centimètre dans toute la longueur. La toile touche ce plateau et

y est fixée aux quatre coins par des clous et des presses retenant tout le rebord de la toile. Cet ensemble est fixé lui-même horizontalement sur l'établi ; on commence par enlever tous les clous, toutes les vis, les coins et les règles qui se trouvent au revers du panneau ; puis, au moyen d'un rabot à lame convexe, on rabotte le panneau jusqu'à ce qu'il soit réduit à l'épaisseur d'un centimètre, ensuite on emploie des rabots à lames droites. Quand l'épaisseur du panneau sera réduite au point de pouvoir céder à l'effort d'étirement de la toile, on enlève les presses, et on fixe la toile au plateau d'appui au moyen de clous très-rapprochés. L'opération de l'enlèvement des fibres se termine au moyen de râpes et de rabots de formes et de dimensions diverses. On termine enfin avec des grattoirs jusqu'à ce qu'on soit arrivé à l'apprêt qui, dans l'original, a reçu la peinture. Les derniers fragments, la dernière couche, fine comme une feuille de papier, s'enlèvera avec la feuille de papier en mouillant légèrement. Certains opérateurs se contentent d'être arrivés à ce point, et collent le panneau ou la toile nouvelle sur l'apprêt ancien ; Pellegrino Succi, d'accord en cela avec Secco-Suardo, attache la plus grande importance à l'enlèvement total et complet de l'apprêt ancien ; on obtient ce résultat au moyen d'une éponge qui sert à éloigner, morceau par morceau, la portion de l'apprêt amolli au moyen d'un pinceau trempé dans l'eau tiède. Si, par hasard, l'huile avait pénétré dans l'apprêt, il faudrait employer les grattoirs au lieu de pinceaux. Il faut opérer avec le plus grand soin dans le cas spécial d'une peinture à la détrempe, dans laquelle la couleur présente une ténuité excessive. Lorsque l'imprimure est formée par une substance mélangée d'un vernis oléo-résineux, sa dureté est telle qu'il faut se défier de l'emploi de l'eau chaude ou du grattoir, il conviendra d'employer d'abord de l'émeri mélangé d'eau, puis de

la pierre-ponce avec de l'essence de térébenthine. Cette opération est très-délicate, parce que les peintres, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, coloraient fréquemment les dessous de leurs peintures, dessous qui, vus en transparence à travers les couches de la peinture elle-même, lui donnent cet effet de profondeur propre aux peintres de l'école de Bruges par exemple. Il convient alors de reproduire sur la toile ou sur le panneau nouveau, et cela dans l'imprimure, les tons que le peintre avait appliqués comme dessous de sa peinture.

Une des opérations les plus délicates qui puisse se présenter est celle du transport d'une peinture qui, exécutée à l'origine sur un panneau encore humide, a formé à sa surface des rides nombreuses provoquées par le retrait du panneau. On commence par former une pâte de papier ou de chiffons mélangée de la colle dont nous avons donné la composition (page 307), que l'on applique en une couche mince sur la couleur, puis, lorsque cette première couche s'est séchée, on y fait adhérer, au moyen de colle de farine, un morceau de mousseline préalablement lavé avec du savon dans de l'eau chaude; cette mousseline doit adhérer exactement, mais sans être tendue; quand elle est sèche, on en applique une autre de même manière. L'opération de l'enlèvement du bois se fait de la même manière que précédemment, arrivé qu'on est à la couleur, on mouille tout le revers de la peinture et on le repasse en interposant des feuilles de papier avec un fer tiède; on obtient déjà de la sorte un certain allongement; mais, pour compléter l'opération, il faut libérer la couche supérieure de la couleur, de la pâte qui y a été appliquée en commençant. A cet effet, on colle derrière la peinture deux mousselines comme on a fait en commençant; lorsque cette doublure est bien faite, on retourne la peinture sur le plateau, on libère au

moyen d'eau tiède, la face externe, des mousselines et de la pâte de chiffons ; puis on prend une toile très-fine que l'on trempe dans l'eau, on l'étend sur un plateau pareil à celui qui supporte la peinture, et on applique cette dernière retournée sur cette toile dont l'humidité pénètre les mousselines, ce qui permet d'étirer la peinture elle-même jusqu'à l'entière disparition de toutes les rides. Avant de réappliquer le tableau sur une nouvelle toile ou un nouveau panneau, il faut reformer comme il a été dit en commençant, au moyen de la mousseline et de la toile, un entoilage qui maintienne exactement la couleur ; on enlève ensuite de nouveau les mousselines provisoires qui avaient été appliquées au revers de la peinture et il ne reste plus qu'à opérer comme pour tous les autres déjà décrits.

M. Goldoni, restaurateur attaché au musée de Modène, emploie, pour détacher les peintures des panneaux, un procédé qui est à conseiller dans le cas où on doit respecter l'objet qui porte la peinture : après avoir collé fortement une ou plusieurs toiles avec de la colle-forte liquide, fortement comprimée, il rend, si cela est nécessaire, parfaitement fixe l'objet sur lequel se trouve la peinture, puis il soulève la toile à laquelle la couleur reste attachée, en se séparant ainsi de l'imprimure qui servait de lien entre l'objet et la couleur.

Avant de passer à l'opération de la réapplication des peintures détachées, opération qui est la même pour toutes, indiquons rapidement le procédé à suivre pour détacher de la toile des peintures à l'huile ou à la détrempe.

La série des opérations, décrite à propos des panneaux, se représente, simplifiée il est vrai, au sujet des toiles dont la préparation première motive la diversité de traitement. Certains préparateurs ont appliqué en dessous de l'apprêt une main de colle, d'autres ont employé directement la

colle dont Théophile nous a donné la recette, ou bien encore des mélanges oléo-résineux. Dans le premier cas, après avoir détaché la peinture du châssis, avoir enlevé des portions de la toile servant à la fixer latéralement au châssis, avoir bouché les trous au moyen de pièces de même qualité que celles du tableau, avoir, en un mot, fait toutes les opérations préliminaires, on fixe la doublure au plateau, puis en mouillant le revers de la toile elle se détache tout entière en laissant l'imprimure adhérente à la couleur; on procède ensuite comme il a été dit plus haut à propos des panneaux.

Dans le second cas, l'imprimure étant formée de substances imperméables à l'eau, il conviendra d'employer l'émeri et la pierre ponce afin de débarrasser la peinture de tous les fils de la toile.

Réapplication des peintures débarrassées de toute imprimure ou apprêt.

Avant de procéder à la réapplication sur toile ou panneau neuf, il est quelques opérations préliminaires à exécuter, correspondantes aux dommages qui ont provoqué le transport, ces dommages, avons-nous vu, sont :

a) *la couleur se détachant de l'apprêt oléo-résineux en formant des copeaux ;*

b) *les fentes profondes pénétrant la couleur et l'apprêt ;*

c) *les fentes de la couleur correspondant à des fentes irrémédiables des panneaux, et les fentes ou coupures provenant de causes semblables dans l'ancienne toile ;*

d) *les trous ou manquements de la peinture, garnies avant le détachement, d'une préparation au plâtre puis vernis.*

a) Le moyen de fixer à jamais la couleur qui, fendue, s'est déjà soulevée, a été indiqué page 307; mais avant de

fixer la peinture sur une nouvelle toile, il convient de prévenir le même inconvénient pour les portions qui n'ont pas encore présenté de symptômes de désagrégement. On arrive à ce résultat, après avoir ôté le tissu ancien de la toile et avoir opéré sur l'apprêt oléo-résineux au moyen de l'émeri et de la pierre ponce, en oignant le revers de la peinture d'une mixture composée d'huile de pavot épaissie à l'air 1 partie, de vernis à l'ambre 1 partie, chauffés ensemble, puis essence de térébenthine 2 parties, le tout bien mélangé ; on la conserve en bouteille bien bouchée.

Si on voit que cette mixture est promptement absorbée, il convient d'en répéter l'application ; puis on expose la peinture au soleil ou à la chaleur douce d'un poêle ; on abandonnera la peinture pendant quinze jours dans un lieu chaud et ventilé, puis on pourra procéder à sa réapplication.

b). Lorsque les fentes pénètrent à travers la peinture et l'apprêt, et cela dans des tableaux relativement modernes, on les oint avec un mélange par parties égales de glycérine et d'alcool, mélange produit en agitant, dans une bouteille, les deux substances versées peu à peu et soumises à une agitation répétée pendant deux ou trois jours. Ce liquide, par son pouvoir émollient, vaincra la résistance de l'apprêt et permettra, au moyen des fers, le rapprochement de la couleur. On fera disparaître ainsi entièrement ces fentes, quand on aura répété les mêmes onctions du côté de la peinture, en ayant soin de former une doublure provisoire au revers opéré le premier.

Dans les tableaux anciens et pour obvier aux mêmes désordres, on employera le même moyen avec la différence que l'apprêt s'est durci d'avantage, étant plus ancien, et que souvent il faudra répéter ces onctions pendant plusieurs semaines en tenant la peinture horizontale ; puis avec les fers on opérera comme ci-dessus.

c) Il faut rapprocher les lèvres de la couleur que les fentes des panneaux empêchent de réunir; pour obtenir ce résultat on retourne la couleur du côté de la peinture, et transversalement à angle droit sur la fente on tracera plusieurs traits de crayon; puis retournant de nouveau la peinture détachée, au moyen d'une lame bien effilée, on enlèvera la portion de cartonnage ou de toile qui correspond à la fente; on remet la couleur à l'endroit et rapproche les bords de la fente, ayant soin de faire correspondre exactement les lignes tracées au crayon, afin que les lignes de la peinture fassent de même sous le papier ou la toile incollée; on met des colettes de papier fort, enduites de colle-forte, à partir du sommet de la fente, afin d'empêcher tout mouvement ultérieur de se produire, puis en mouillant légèrement l'entoilage provisoire et le repassant avec des fers tièdes on arrive à étendre de nouveau et complétement la peinture elle-même, on rentoile aussitôt, ou bien on met sous presse entre deux panneaux bien plans.

d) Il convient de revoir avec attention tous les endroits où par suite de manquements absolus de couleur ou d'apprêt on a reformé ce dernier au moyen de colle ou de plâtre.

Nous ne prétendons pas avoir prévu tous les cas qui peuvent se présenter, mais avec les indications qui précèdent, un opérateur diligent pourra facilement imaginer les modes à suivre pour des cas plus spéciaux, en particulier pour chacun d'eux.

Passons à la réapplication des peintures ainsi préparées:

Pour les mettre sur toile, il faut opérer de deux manières différentes, suivant que l'apprêt ancien était au plâtre ou bien composé de substances imprégnées de mélanges oléo-résineux; dans le premier cas, l'opérateur a pu facilement isoler complétement la peinture et il lui suffira d'employer la colle dont la fabrication est décrite page 307, en ayant soin

de donner à cette colle la teinte que possédait l'ancien apprêt, et de la passer au tamis avant de l'employer. On tend une nouvelle toile sur un châssis provisoire dont le vide interne dépasse de 3 ou 4 centimètres la dimension de la peinture. On colle des bandes de papier sur les bandes de la doublure externe qui dépassent la peinture, puis on étend la colle au fromage sur le revers de la peinture en le frottant d'abord avec une brosse trempée dans cette colle, puis avec un pinceau plat et en plus grande quantité, en sorte toutefois que l'épaisseur en soit bien égale. On présente en dessus le châssis provisoire la toile en bas, et entre des fiches que l'on a plantées préalablement sur l'établi pour déterminer exactement la position qu'il doit occuper. On frottera ensuite avec des serviettes repliées sur elles-mêmes et formant tampon, jusqu'à ce que la colle traverse partout la toile ; si en quelque endroit on s'apercevait que la colle manque, on en délayerait un peu dans du lait et on verserait ce mélange aux endroits qui n'ont pas adhéré, le forçant avec une brosse à passer en dessous. Lorsque l'adhérence est complète, on enlève le surplus qui a tamisé à travers la toile en y passant des éponges trempées dans du lait écrémé bien entendu. On met des poids sur le châssis puis on laisse le tout jusqu'à entière dessiccation.

N'a-t-on pas pu enlever tout l'ancien apprêt, on substituera, à la chaux vive, du plâtre éteint suivant la recette de Cennino Cennini pour l'apprêt des panneaux, voir page 294, puis on opérera comme il vient d'être indiqué.

Le desséchement sera complet au bout de 4 à 5 jours au plus, on enlève alors les pointes qui retenaient le cartonnage ou la doublure à la table d'appui, et on expose à l'air pendant 1 ou 2 jours, puis remettant le châssis horizontalement, le cartonnage en haut, on frotte ce dernier avec une éponge trempée dans de l'eau chaude et pressée, on

amollit ainsi la colle et la toile, puis on enlève cette dernière en la roulant sur elle-même et en tenant la mousseline en place. La toile enlevée, on ôte de même la mousseline, puis on lave abondamment et essuie vite la couleur afin d'enlever les dernières traces de colle externe ; enfin, et cela suivant les préceptes de Secco Suardo, lorsque la peinture sera entièrement sèche, on passera dessus un vernis composé d'une portion de vernis de gomme élastique et de 2 parties d'essence de térébenthine, qui donnera à la peinture un moelleux, sans danger aucun pour sa conservation.

Dans le second cas de peintures exécutées sur des imprimures oléo-résineuses on opérera diversement pour exécuter leur réapplication :

Si l'imprimure ancienne a été très-amincie, il suffira de laver le revers de la peinture avec un peu d'eau contenant de la potasse, afin d'assurer l'adhésion de la colle, et du reste on peut opérer comme pour les toiles au plâtre auxquelles est restée adhérente une partie de l'apprêt. Mais si l'imprimure a dû être laissée dans presque toute son épaisseur, il faut procéder autrement et suivre le mode français modifié : ébarbez le cartonnage à fleur de la peinture, lavez l'imprimure avec une dissolution de potasse, puis appliquez-lui une colle formée comme suit :

Prenez une partie de graine de lin et de 24 parties d'eau, faites bouillir pendant une demi-heure ; prenez, d'autre part, trois parties de farine de froment et autant de farine de seigle ; versez dessus peu à peu le liquide, mêlant constamment, puis chauffez le tout dans une casserole et portez à l'ébullition en agitant sans cesse le mélange ; passez au tamis et ajoutez-y, si vous voulez, un peu de miel ou de mélasse.

Par-dessus cette colle on met une mousseline ; puis quand le tout est sec, passez une autre couche de même colle et appliquez la toile définitive fixée préalablement au châssis provisoire. Il faut chasser par le frottement la colle super-

flue, en commençant ce frottement au centre, afin de ne laisser aucune bulle d'air interposée.

Lorsque la colle a bien fait prise, on retourne le châssis, on enlève le cartonnage qu'on remplace par une feuille de papier collée à l'amidon, puis on procède au repassage que l'on exécute tantôt à l'endroit tantôt à l'envers jusqu'à l'entière dessiccation.

La mousseline interposée sert à empêcher la toile neuve de s'imprimer derrière la peinture ancienne au point de lui enlever son égalité et son grain original.

Pour réappliquer une peinture sur panneau, on lisse le nouveau panneau avec de la pierre ponce, des râpes et des prêles, on enduit le panneau suivant les cas, de l'une ou de l'autre des colles, puis détachant le cartonnage de trois côtés on le soulève et le rabat sur le nouveau panneau; l'aide tient la peinture par les deux angles libres et l'opérateur, avec un rouleau garni de flanelle avance en roulant et applique ainsi régulièrement la peinture sur le panneau. On enlèvera rapidement les bavures de la colle, on pointera les rebords du cartonnage contre le panneau, et l'opération est terminée. Les panneaux doivent être préalablement renforcés au-dessous de fortes traverses, afin d'empêcher les contorsions et on fera toujours bien, surtout, pour remplacer le repassage, de les mettre sous de forts poids et de les fixer sur l'établi au moyen de vis de pression.

Puis on enlèvera les cartonnages comme il a été dit précédemment.

Veut-on détacher de la toile ou du panneau des peintures à l'huile sur papier, il n'y a qu'à les immerger dans l'eau; pour les parchemins, au contraire, il faut enlever la toile ou le bois des panneaux, car le parchemin se décompose à l'eau, et la plus grande prudence est nécessaire; les peintures sur verre ne présentent aucune particularité spéciale,

tandis que l'enlèvement de peintures sur marbre ou sur cuivre est une opération souvent très-hasardeuse, car il faut les enlever par le procédé Goldoni décrit page 318. Toute espèce de fixation sur verre, sur métal ou sur marbre doit être précédée d'une friction à l'ail exécutée sur la surface de l'objet, et la colle à employer doit être composée de $^2/_3$ gomme arabique en poudre et de $^1/_3$ sucre candi, pulvérisé également, fondues dans l'eau, avec l'adjonction d'un peu de miel; il ne faut pas vernir à la fin de l'opération.

Enlèvement des peintures à fresque et transport sur toile ou sur muraille.

Vitruve et Pline rapportent tous deux que Murena et Varron firent scier des peintures qui ornaient Lacédémone et les encaissèrent dans de forts châssis de bois pour les transporter à Rome où ils ornaient les Comices; Vitruve dit que l'on enleva avec l'apprêt une couche de briques, tandis que Pline ne mentionne que l'apprêt seul.

Ce que l'on fit alors à Rome se fait encore actuellement lorsque l'on veut transporter des peintures exécutées à l'huile, à la colle ou à la détrempe. Dans le premier cas, l'huile ayant pénétré dans l'épaisseur du mur, celui-ci fait corps avec la peinture, tandis que pour la détrempe ou la colle, les couleurs étant solubles ou entraînées par l'eau, on ne peut les enlever de la muraille, si on ne change préalablement leur essence même en les rendant insolubles, soit avec du lait soit avec une solution de silicate de potasse.

Nous nous bornerons à indiquer le procédé à suivre pour la fresque et cela d'après Pellegrino Succi de Imola qui a détaché pour nous toutes les peintures du manoir de la Crescenza, peintures d'après lesquelles on peut juger de l'excellence de son procédé, en tenant compte du transport en

petite vitesse de Rome à Genève, pendant lequel elles ont été secouées outre mesure.

Pellegrino Succi nous a communiqué ce procédé qu'il tient de son père Giacomo, pour lequel Raphaël Mengs obtint en 1796 du pape Pie VI une pension annuelle de 72 écus romains, à condition que Giacomo n'enlevât aucune peinture sans l'assentiment préalable de la curie romaine. Ce Giacomo Succi se réfusa du temps de la domination française à Rome à détacher les fresques des Stances et des Loges de Raphaël que, sur l'ordre de Napoléon Ier, on devait transporter à Paris. Pellegrino Succi, digne héritier du patriotisme paternel, s'est toujours refusé à opérer sans autorisation préalable du gouvernement pontifical, gardien naturel des richesses artistiques de Rome.

Avant de détacher les fresques il faut les nettoyer, et plusieurs cas peuvent se présenter :

a. *Fresques recouvertes d'une ou de plusieurs mains de couleur à la chaux.*

b. *Fresques enfumées.*

c. *Fresques graissées.*

d. *Fresques salpêtrées.*

e. *Fresques moisies.*

f. *Fresques ayant séjourné longtemps sous terre.*

g. *Fresques dont l'apprêt s'est détaché en partie du mur.*

a. On fera fondre sur le feu de la cire vierge avec de l'essence de térébenthine ; on mélange bien, puis après l'entière fusion on retire du feu et on agite jusqu'à l'entière prise du mélange ; on forme des balles grosses comme le poing et on les applique fortement sur la paroi que l'on veut débarrasser de l'enduit de chaux ; on enlève vivement la balle et on verra qu'une petite partie de l'enduit restera attaché à la cire ; on répète l'opération de proche en proche jus-

qu'à l'entière découverte de la fresque. On la lave avec de l'eau pure et elle est prête à l'opération.

b. Lorsque les fresques sont enfumées on enlèvera la suie qui les recouvre au moyen de mie de pain.

c. Il arrive souvent que des fresques placées à hauteur d'appui dans des lieux où elles ont été exposées à la vénération des fidèles, soient graissées par les attouchements des mains ou des lèvres. On les débarrassera de la graisse qui s'y est déposée à la longue par une lotion de potasse étendue d'eau qu'on passera avec précaution au moyen d'une éponge, ayant soin de rincer immédiatement avec une éponge trempée dans de l'eau claire.

d. Les fresques salpêtrées sont recouvertes d'efflorescences salines provenant de l'humidité du mur portant l'apprêt primitif; pour s'en débarrasser, on lavera la fresque abondamment avec de l'eau, puis après l'avoir essuyée et tamponnée, on achèvera la dessiccation en promenant un réchaud de charbons allumés devant la peinture, afin que l'eau, en se retirant sous l'enduit, entraîne dans celui-ci les restes de salpêtre qui pourraient se trouver près de la surface.

e. Les fresques exposées à l'air humide se couvrent de moisissures dues à un petit champignon cryptogamique qui perfore la peinture, un lavage à l'eau contenant de la potasse débarrassera la fresque de ce parasite.

f. Les fresques que l'on découvre en opérant des fouilles dans des ruines ont séjourné si longtemps sous terre à l'humidité, que la couche qui forme le vernis naturel des fresques, a été dissous malgré sa structure cristalline. Cette action lente et continue de terres humides rend l'opération du détachement analogue à celui que l'on emploie pour détacher les peintures à la détrempe ; nous y reviendrons plus loin.

g. Lorsque l'apprêt s'est détaché en partie du mur d'ap-

pui, il faudra commencer par les réattacher provisoirement avant de songer à détacher les fresques qui ont périclité par suite de cet accident. Pour cela on commencera par pratiquer de légères ouvertures au bas des loupes qui se seront formées, puis avec précaution on fera des entailles à leur partie supérieure, on introduira dans le vide un mélange liquide de pouzzolane passée au tamis, de chaux éteinte et de plâtre, après avoir au préalable passé un peu d'eau dans la loupe ; on versera le mélange par les ouvertures d'en haut, en bouchant le trou d'en bas dès qu'on pourra s'assurer de l'arrivée du mélange jusqu'au fond de la loupe ; on soutiendra les convexités de ou des loupes, avec des appuis extérieurs et des tampons de linge interposés et après l'entière prise du tout on pourra procéder à l'opération.

Pellegrino Succi emploie dans les opérations successives six mixtures dont nous donnons les recettes. Nous les désignons par les lettres *A*, *B*, *C*, *D*, *E* et *F*, pour simplifier les renvois dans le texte.

A. Prenez de la chaux vieille, éteinte, couverte d'eau, depuis plusieurs années ; 4 parties et une partie de lait dégraissé avec soin ; mélangez bien ;

B. Prenez de la colle d'Allemagne, faites-la fondre, de manière qu'elle soit bien liquide ;

C. Faites de la colle d'amidon à laquelle vous ajoutez un peu de térébenthine ;

D. Faites fondre de la colle d'Allemagne de manière qu'elle soit bien épaisse et ajoutez-y un peu de blanc d'argent ;

E. Prenez du fromage sans sel (si vous n'en avez pas, prenez du fromage salé que vous faites tremper dans l'eau en la changeant toutes les deux heures, jusqu'à ce qu'il ait perdu toute sa saveur salée) que l'on taille en tranches et que l'on fait infuser dans l'eau. On en prend en quantité correspondante à celle de la colle que l'on veut fabriquer, on y ajoute de la chaux éteinte depuis 8 à 10 ans, on mélange ces deux substances par quantités égales en y ajoutant de l'eau pour que la colle ne soit point trop épaisse ;

F. Prenez 2 parties d'eau de chaux bien claire et 1 partie de lait, mélangez bien.

Lorsque la fresque a été débarrassée de la poussière et de tous les corps étrangers qui la salissaient ou l'oblitéraient, on lui donne, avec un pinceau en laissant sécher chaque fois, 4 ou 5 couches de la colle *A*, de manière à ce que la couleur soit entièrement recouverte ; puis on prend du canevas préalablement lavé à l'eau chaude et séché, on enduit la peinture avec la colle *C*, on applique le canevas sur toute la surface de la fresque, on donne enfin une main de la colle *B* afin que le canevas fasse corps avec la peinture, lorsqu'elle est sèche, on passe la colle *D* et on applique une seconde toile transversalement à la première, on laisse sécher de nouveau et on colle des feuilles de papier sur cette seconde toile avec la mixture *C*.

Le canevas devra dépasser tout le tour de la fresque de 10 centimètres environ et ne pas recevoir de colle.

Lorsque le tout est bien sec on frappe partout également à petits coups avec un marteau de fer ou un maillet de bois ; on sépare l'apprêt du mur, qui se détache avec la toile au moyen de lames de fer de la largeur de trois doigts ; on fixe la toile sur un châssis provisoire et on descend le tout de l'échafaudage à terre. On place le tout sur une surface bien plane, un plancher par exemple, avec des ciseaux on enlève le plus gros de l'apprêt et ensuite avec un marteau on fait sauter le reste, en frappant sur l'apprêt déjà désagrégé, de sorte qu'il ne reste que la couleur seule attachée au canevas.

On enlève le châssis provisoire, on tend la toile du rentoilage sur le châssis définitif, puis on fixe solidement le canevas à terre, ayant soin de coller des bandes de papier sur les bandes du canevas qui dépassent la peinture elle-même. On enlève du châssis la toile définitive et on la roule sur un cylindre du diamètre de 8 à 10 centimètres et d'une longueur dépassant de 10 centimètres de chaque côté la largeur de la toile ; on fixe la toile solidement à terre, sui-

vant un des petits côtés de la peinture, puis on en frotte le revers avec une brosse trempée dans la colle *E*. Lorsqu'elle a pris partout, on en donne 2 ou 3 mains en y mélangeant parfois un peu de plâtre éteint, ayant soin d'appliquer cet enduit par tranches de 50 à 80 centimètres, on appuie à mesure fortement avec le rouleau jusqu'à l'entier collage de la toile, en ayant soin de la clouer à mesure du déroulement du rouleau. Le jour suivant on repasse de la même colle avec une truelle, par derrière toute la toile; puis on applique le châssis et, déclouant la toile fixée au plancher, on la fixe sur le châssis, on retourne ensuite la peinture, que l'on tient verticale, on la lave avec de l'eau chaude et on enlève successivement le papier et les canevas collés et amollis, puis, pour se débarrasser de l'enduit préalable et de la colle qui aurait pu passer, on applique des serviettes et on passe dessus avec la main, on les mouille et les enlève toujours de haut en bas; on recommence ainsi jusqu'à l'entière disparition de la colle; enfin pour enlever les dernières traces, on applique des feuilles de papier buvard que l'on humecte d'eau chaude, ce papier absorbe ainsi les dernières traces de colle.

On aura soin de teindre la dernière couche de la colle E de manière à ce qu'elle figure sous la peinture le ton de l'apprêt original.

Il est bon encore de remarquer que si la fresque dépasse en dimensions une longeur de 4 mètres sur une largeur de 2^{m},50, il faudra la détacher en plusieurs fois ; pour pouvoir ensuite bien raccorder les morceaux divers qui la composaient originairement, on tracera sur la fresque des lignes horizontales et verticales, on en fera un calque sur lequel on reportera ces mêmes lignes, et lorsque la fresque sera entièrement détachée par fragments on pourra les rapporter exactement sur un autre mur dans leur position primitive.

Dans le cas de peintures à la détrempe, il peut se présenter trois cas différents :

1° *Détrempe à la chaux.*
2° » *au plâtre.*
3° » *à l'œuf.*

Pour détacher ces peintures on passe une fois seulement sans retourner le pinceau avec la mixture F, quand la première couche est bien sèche on passe une deuxième main dans un sens transversal à la première; on s'assure avec une éponge que la peinture ne bouge plus et on opère comme ci-dessus.

Outre les opérations que nous avons décrites jusqu'ici, il s'en présente bien d'autres telles que le rentoilage, les retouches, les reprises, les vernis, etc., nous ne nous en occuperons pas, ces opérations étant connues de tout le monde et pratiquées couramment.

En terminant, nous nous bornons à insister sur ce point qu'il est toujours fort dangereux d'enlever le vernis à un tableau quelque sale qu'il soit. Après l'avoir lavé, il vaut beaucoup mieux, si on tient à l'éclaircir, employer le procédé préconisé par Pettenkofer :

Le meilleur moyen, dit-il, pour rejoindre les molécules séparées (du vernis), sans aucun dommage ou sans aucune altération de l'original, est le suivant : On met la peinture dans une atmosphère saturée d'alcool à la température ordinaire (sans adjonction de chaleur). Les particules résineuses de la peinture absorbent l'alcool de l'atmosphère, jusqu'au point d'en être saturées et rien de plus. Avec ce procédé les diverses molécules séparées acquièrent de nouveau la cohésion de l'une avec l'autre, et l'effet optique de l'original est reconstitué uniquement par l'effet d'une action qui leur est propre sans que la peinture n'éprouve

aucune atteinte. La petite quantité d'alcool qui est absorbée s'évapore rapidement quand elle est exposée à l'air ; et la surface de la peinture reste transparente à la longue, comme si elle était nouvellement vernie.

L'appareil le plus commode et le plus propre à cet effet est une cassette de bois de la grandeur correspondante à celle du tableau, doublée intérieurement de métal, de zinc par exemple ; on fixe la peinture au couvercle qui n'est pas doublé. On verse l'alcool dans la caisse même (ou bien dans des récipients espacés et plats), et on ferme le couvercle de manière à ce que le tableau se trouve placé la peinture en dessous, sur l'esprit-de-vin. De temps à autre on soulève le couvercle pour se rendre compte du degré d'avancement de l'opération. Dans le cas où on ne pourrait mouvoir le tableau de sa place il conviendrait de modifier naturellement cette disposition.

Ce procédé s'adresse, comme on le voit, aux variations physiques du vernis, phénomènes qui se produisent par la trop grande siccativité des vernis et qui, en se prolongeant pourraient entraîner la production de fentes jusque dans la peinture elle-même.

En terminant, appelons l'attention sur un mode *infaillible* de constater les retouches sur un tableau ancien, et cela au moyen de la *photographie.*

Une épreuve *non retouchée* fournira, par ses taches, l'indication certaine des retouches, même les mieux faites et dont la présence échapperait à l'œil le plus exercé. Ce résultat provient de l'action des dessous agissant sur le collodion sensibilisé, par suite de la transparence ou de la translucidité des couleurs de la surface. Les retouches apparaissent comme autant de taches faciles à constater ensuite, sur l'original par un examen à la loupe.



N° 3782 (fac-simile).



N° 3785 (fac-simile).

PEINTURE ARTISTIQUE

CATALOGUE DES ŒUVRES DU MUSÉE

3782. Femme portant une corbeille sur sa tête et un bouquet de fleurs de lotus appuyé sur son épaule.

Fac-simile par Hector Leroux. H. 61. L. 39. Peinture égyptienne des tombeaux de Beni-Hassan.

3783. Quatre femmes et un enfant menant au marché un âne garni d'un bât dans lequel sont couchés deux enfants en bas âge; peinture intéressante à cause des étoffes ouvrées que ces femmes portent. On remarquera également le mode simple dont elles portent leur chevelure, retenue autour de la tête par un cercle de métal.

Fac-simile par Hector Leroux, H. 33. L. 52. Peinture égyptienne des tombeaux de Beni-Hassan.

3784. Femme tenant un sistre et un panier. Sa chevelure est recouverte d'un voile bleu.

Fac-simile par Hector Leroux. H. 50. L. 32. Peinture égyptienne des tombeaux de Beni-Hassan.

3785. Deux peintres peignant des animaux sur une toile (Voir procédés de peinture, page 257).

Fac-simile par Hector Leroux. H. 35. L. 53. Peinture égyptienne des tombeaux de Beni-Hassan.

3786. Femme jouant de la harpe à 7 cordes, représentation qui se trouve fréquemment dans les tombeaux des rois.

Fac-simile par Hector Leroux. H. 51. L. 34. Peinture égyptienne des tombeaux de Beni-Hassan.

3787. Joueur de double flûte entre deux lauriers. On remarquera l'élégance du jet des draperies.

Fac-simile donné par le sculpteur Schœpf. H. 134. L. 78. Peinture étrusque des tombeaux de Cornetto.

3788. Danseuse, elle porte des sandales, des bracelets, un collier, une tunique et un manteau; on remarquera l'analogie que présentent la coiffure et l'étoffe de la tunique avec celles du fac-simile n° 3785.

Fac-simile donné par le sculpteur Schœpf. H. 134. L. 78. Peinture étrusque des tombeaux de Cornetto.

3789. Cavalier monté, passant à gauche; il est casqué et tient une lance de la main gauche et les rênes de son cheval de la main droite; cette peinture et la suivante font preuve de la science anatomique si pure et si châtiée que l'on admire sur les frises du Parthénon dues à Phidias. Ce fac-simile a été exécuté sur ses peintures conservées au musée de Naples par M. Jules Lefèvre, grand prix de Rome, élève de M. Gérome.

Peinture grecque sur marbre. H. 93. L. 93. Provenant de Pœstum (fac-simile).

3789 a. Cavalier monté, passant à droite, tenant un fouet de la main droite ; même remarque que ci-dessus, cette peinture et la précédente sont gravées en regard l'une de l'autre.

Peinture grecque sur marbre. H. 93. L. 92. Provenant de Pœstum (fac-simile).



N° 3786 (fac-simile).



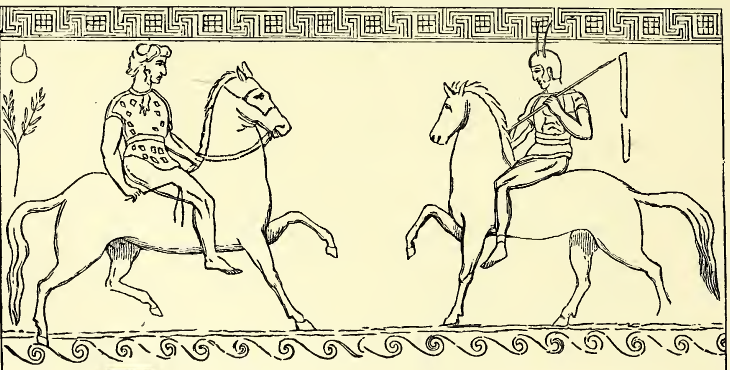
N° 3784 (fac-simile).



N° 3788 (fac-simile).



N° 3787 (fac-simile).



N° 3789 (fac-simile).



N° 3791 (fac-simile).

3790. Tête de muse conservée au musée de Cortona. Fac-simile exécuté de la grandeur de l'original par M. Bartolini de Rome (Voir procédés de peinture, page 260).

Peinture grecque à la cire sur ardoise. H. 39. L. 32. Trouvée en 1732 à Cordana (fac-simile).

3791. Les noces Aldobrandines, ainsi appelées parce que cette peinture antique, découverte au XVIme siècle dans les thermes dé Titus fut déposée dans la galerie Aldobrandini. Elle est conservée actuellement dans une salle-annexe de la bibliothèque du Vatican. Le fac-simile que nous avons au musée a été copié sur l'original par Mignard, en même temps que par Nicolas Poussin pendant leur séjour à Rome, dans le commencement du XVIIme siècle et au moment où la fresque antique était encore en excellent état, tandis qu'il est à peine possible dans son état actuel de se rendre compte de sa composition et de sa couleur.

Cette composition comprend trois scènes distinctes, représentées presque sur un même plan. Le peintre a suivi en cela l'exemple des sculpteurs, dans les bas-reliefs de la belle époque romaine. Le seul artifice dont il se soit aidé a été de figurer différents plans au moyen de la muraille sur laquelle se détachent les trois scènes, dont une se passe en dehors de l'habitation, et les deux autres dans deux chambres contiguës de la γυνηκονιτις. Il a représenté ainsi les trois moments distincts qui précèdent l'arrivée du cortége nuptial dans la maison de l'épousée.

Considérons l'une après l'autre ces trois scènes successives et commençons par le groupe du milieu : nous voyons dans une chambre de la ginaikonitis l'épouse drapée dans un voile léger et la tête demi-penchée en avant. Elle est assise sur un lit garni de moelleux coussins et de couvertures, lit supporté par des colonnettes aux formes gracieuses. A ses côtés on voit

Πειθώ, la déesse de la persuasion, reconnaissable à la couronne qui lui entoure la tête et au riche peplum qui, du sommet de la tête, pend avec grâce et se replie sur le bas du corps, en laissant voir toute la partie supérieure. Le mouvement de cette déesse donne à penser que l'artiste a choisi cette Grâce comme solliciteuse de l'épouse, chargée d'intercéder auprès d'elle pour son époux. La déesse a passé son bras gauche autour du cou de la jeune fille dont les yeux baissés expriment la pudeur ; Πειθώ par de douces paroles paraît lui inspirer courage et confiance. Sur la gauche de ce premier groupe on voit une femme au torse nu et dont le peplum est retenu par des cordons qui lui passent autour du cou ; elle est appuyée sur une colonnette, son regard est fixé sur l'épouse, elle parait en attendre la persuasion, comme conséquence des efforts de la déesse, et en même temps elle fait tomber goutte à goutte dans une coquille, de l'huile parfumée contenue dans un alabastrum, baume qui doit servir à parfumer l'épouse au sortir du bain. Si dans la première déesse nous avons reconnu Peitho, dans cette dernière nous voyons Χάρις, l'autre compagne de Vénus qui assistait sa maîtresse dans le bosquet sacré de Paphos, et l'oignait ensuite d'huile ambrosiaque. Le pilastre que l'on voit derrière Charis a sans doute été destiné dans la pensée de l'artiste à séparer cette première chambre de celle qui se voit sur la gauche et dont nous allons nous occuper. Nous y voyons un grand bassin plein d'eau, soutenu par un piédestal en forme de colonne, eau que la jeune fille, qui se voit à l'angle du tableau, a sans doute puisée à la source Calliroe et dont l'épouse avait coutume de se servir pour faire ses ablutions avant d'abandonner le toit paternel. La matrone qui plonge la main dans ce bassin, n'est autre que Hera Teleia, la déesse protectrice des noces, qui s'assure de la température de l'eau et bénit le bain nuptial. Il est difficile d'expliquer le sens de la troisième figure, portant un tableau,



Nº 3793.



N° 3792.

et qui se voit au fond de cette seconde chambre; à moins qu'on ne veuille y voir l'horoscope tiré pour les noces.

Considérons enfin le troisième groupe placé à droite du lit; la scène se passe à l'entrée de la maison de l'épouse. Sur le seuil est assis l'époux, la tête couronnée de pampres, il paraît tendre l'oreille et être rempli d'impatience causée par la longueur des cérémonies qui s'accomplissent à l'intérieur de la maison; enfin, en dehors de la demeure, et devant l'époux nous voyons un groupe de trois jeunes filles dont l'une présente un sacrifice en versant de l'encens sur le feu, contenu dans un autel portatif, tandis que les deux autres en s'accompagnant de la lyre, entonnent le chant des noces.

H. 134. L. 244. Fac-simile, grandeur naturelle.

3792. Centaure lancé au galop, la massue levée et se détachant en clair sur un fond d'un rouge cinabre des mieux conservés.

Fresque. H. 59. L. 54. Trouvée à Rome en 1867, dans les ruines de la maison d'Asinius Pollion.

3793. Gazelle, se désaltérant dans un étang au milieu un fourré où l'on voit une colonne contre laquelle a poussé un arbre qui l'enlace de ses rameaux. On remarquera la parfaite entente pittoresque du sujet, que la gravure rend dans la perfection.

Fresque. H. 67. L. 66. Trouvée à Rome en 1867, dans les ruines de la maison d'Asinius Pollion.

3794. Cinquante fragments de peintures murales donnant la gamme des couleurs usitées dans la décoration à Rome.

Peintures romaines. Trouvées à Rome.

3795. A. **Fragment de décor polychrome** avec filets relevés en stuc.

B. Fragment. Sirène ou Harpie sur fond blanc.

C. Fragment de fresque polychrome sur lequel on voit une chaise.

Peinture romaine; fresque. A) H. 19. L. 15. B) H. 19. L. 16. C) H. 19. L. 17. Provenant des ruines des Palais de Tibère à Capri.

3796. A. **Fragment d'une guirlande** de fleurs sur fond noir.

B. Idem.

C. **Fragment d'ornement** jaune et entrelacs sur fond noir.

Peinture romaine; fresque. A) H. 19. L. 14. — B) H. 8. L. 3. — C) H. 14. L. 14. — Provenant des ruines des palais de Tibère à Capri.

3797. Fragment où l'on voit dans un médaillon une figure d'homme nu qui a l'air de courir en tenant sa main droite sur sa tête. Rouge sur fond gris.

Peinture romaine à fresque. H. 14. L. 10.

3798. Fragment de décoration polychrome sur lequel on voit une porte entr'ouverte dessinée en perspective.

Peinture romaine à fresque. H. 23. L. 21. Trouvé à la villa de Livie à Prima-Porta près de Rome.

3799. Fragment de décoration rouge, sur lequel on voit une tête de gazelle.

Peinture romaine à fresque. H. 13. L. 13.

3800. Fragment décoratif, sur fond rouge on voit un vase à anses surmonté d'une palme et flanqué de deux tourterelles.

Peinture romaine à fresque. H. 7. L. 8. Provenant des ruines des palais Tibère à Capri.

3801. Imitation de marbre avec petits filets rouges et blancs.

Peinture romaine à fresque. H. 7. L. 12. Provenant des ruines des plaais Tibère à Capri.

3802. Fragment de frise sur lequel on voit des génies ailés dansant et figurés en camaïeu.

Peinture romaine à fresque. H. 14. L. 8. Provenant des ruines des palais Tibère à Capri.

3803. Fragment sur lequel on aperçoit une panthère sur fond noir. Le sujet est peu visible à cause d'une incrustation calcaire qui le recouvre.

Peinture romaine à fresque. H. 9. L. 13. Provenant des ruines des palais Tibère à Capri.

3804. Fragment de décoration polychrome, bordure avec ornements blancs sur fond rouge.

Peinture romaine à fresque. H. 14. L. 20. Provenant de la villa de Livie.

3805. Restitution d'une décoration d'une paroi dans la villa de Livie à Prima Porta.

A. **Fragment de caisson** orné de lignes d'oves et de grands cercles encadrés de doubles lignes d'oves ; dans les intervalles entre les lignes droites et les cercles, on voit une disposition de carrés filetés en relief sur les bords, le fond ponceau portant au centre une rosace blanche à six lobes ; à droite et à gauche de ces carrés se trouvaient d'autres divisions contenant des bouquets de fleurs et de feuilles en relief, encadrés par un filet peint en violet, qui suivait les lignes extérieures des grandes divisions de la paroi.

B. **Fragment de décoration** de paroi, donnant le complément de la disposition dont il a été décrit une partie à propos du fragment A. On y voit qu'au-dessus des cadres

entourant les stucs analogues à ceux du fragment C, il se trouvait un double filet surmonté d'une ligne d'oves formant corniche ; quatre des carrés de la grandeur de ceux du fragment C étaient surmontés chaque fois d'un fronton dont la disposition rappelle celle du fragment D, avec cette différence que la bande colorée, au lieu d'être bleue, est rouge cinabre.

Des traces de couleurs permettent de juger que des quatre carrés surmontés par le fronton, les deux extrêmes portaient des raies bleues. tandis que ceux du milieu étaient violets.

C. **Amour tenant un voile gonflé** par le vent, stuc blanc encadré d'une double ligne violette, d'un double filet blanc en relief, d'une bande de 2 centimètres, bleu de ciel, d'un filet et d'une ligne d'oves, etc...

D. **Lunette**, de moitié moins longue que le fronton précédent et alternant avec lui dans la décoration de la paroi ; le pourtour est violet et l'espace compris entre les doubles filets, qui enferment la lunette, est bleu de ciel.

Des stucs décorent les pendentifs et le centre de la lunette, ce sont des génies assis sur des fleurs ou des ornements, ou bien appuyés sur le cadre en demi-cercle.

Les stucs étaient formés d'une pâte composée de petits fragments de marbre blanc, mélangés avec de la chaux éteinte depuis longtemps. On s'en servait pour les estampages qui étaient rapportés aux lieux et places indiqués par les peintres et terminés à l'ébauchoir ; un grand nombre des stucs qui suivent fournissent la preuve évidente de retouches semblables. La présence de marbre brisé dans la pâte explique le brillant qu'ils acquéraient, lustre qui les faisait ressembler à du marbre.

Stucs romains. A) H. 17. L. 25. — B) H. 27. L. 17. — C) H. 27. L. 30.— D) H. 29. L. 31. — Provenant de la villa de l'impératrice Livie à Prima Porta.

3805 a. Frise entre lignes de palmettes et sur laquelle est figurée un pygmée casqué, poursuivant, le glaive tiré, une autruche dont l'arrière-train seul est visible.

Stuc. L. 40. H. 36. Provenant des tombeaux de la voie latine.

3806. Tête de taureau dionysiaque, au poil noir et blanc, une corne est cassée, elles étaient jaunes ou dorées; beau travail.

Stuc. H. 15. La. 12. Provenant d'Ardée.

3807. Fragment de statuette, pied chaussé du cothurne, originairement doré.

Stuc. H. 7. La. 10. Provenant d'Ardée.

3808. Fragment d'une tête d'aigle.

Stuc. H. 7. La. 9. Provenant d'Ardée.

3809. Tête de trois-quarts, expression accentuée, on reconnaît encore la forme du feuillage sur la tête.

Stuc. H. 13. La. 9. Provenant d'Ardée.

3810. Tête de jeune homme de deux tiers, des cheveux colorés en brun, peut-être un faune.

Stuc. H. 11. La. 7. Provenant d'Ardée.

3811. Tête de deux tiers, diadème et cheveux ondés, retombant en boucles sur les épaules, probablement une Vénus.

Stuc. H. 10. La. 8. Provenant d'Ardée.

3812. Tête d'Apollon de deux tiers, les cheveux relevés sur le front cassé, abondante chevelure d'un blond châtain, trace de coloration sur les sourcils, le nez cassé.

Stuc. H. 9. La. 8. Provenant d'Ardée.

3813. Tête de jeune fille de deux tiers, très-fruste, cheveux noirs retombant en loques sur les épaules.

Stuc. H. 8. La. 6. Provenant d'Ardée.

3814. Autre tête de deux tiers analogue à la précédente, les yeux fortement enfoncés, trace de couleur verte dans la chevelure semblant indiquer une trace de feuillage.

Stuc. H. 8. La. 6. Provenant d'Ardée.

3815. Tête de profil, faune ou Bacchus, très-fruste.

Stuc. H. 10. La. 8. Provenant d'Ardée.

3816. Tête de jeune fille relevée avec des cheveux noirs, cheveux relevés sur le front.

Stuc. H. 9. La 7. Provenant d'Ardée.

3817. Tête de femme de trois quarts, probablement de déesse (Vénus), coiffée du diadème, les yeux sont enfoncés et l'on voit partout la trace du travail à l'ébauchoir.

Stuc. H. 14. La. 10. Provenant d'Ardée.

3817 a. Fragment supérieur d'une tête de jeune fille, les cheveux blonds.

Stuc en haut-relief. H. 9. La. 12. Provenant de la Voie latine.

3818. Tête de jeune fille, les cheveux colorés en jaune, la face en rouge.

Stuc en haut-relief. H. 11. La. 10. Provenant de la Voie latine.

3819. Fragment de torse d'enfant.

Stuc. H. 10. La. 14. Trouvé sur la Voie latine.

3820. Cuisse et commencement du torse d'un enfant.

Stuc haut-relief. H. 22. L. 12. Trouvé sur la Voie latine.



N° 3829.

3821. Ventre dont on voit le nombril.

Stuc haut-relief. H. 10. La. 10. Trouvé sur la Voie latine.

3822. Fragment de cuisse d'enfant.

Stuc. H. 13. L. 8. Trouvé sur la Voie latine.

3823. Bras d'enfant.

Stuc haut-relief. H. 7. La. 10. Trouvé sur la Voie latine.

3824. Fragment de cuirasse.

Stuc. H. 10. L. 8. Trouvé sur la Voie latine.

3825. Cuisse avec rotule et muscles (homme fait).

Stuc. H. 12. L. 6. Trouvé sur la Voie latine.

3826. Fragment de draperie (de femme) sur fond violet.

Stuc. H. 12. La. 14. Trouvé sur la Voie latine.

3826 a. Bras et main tenant une draperie.

Stuc. H. 16. L. 8. Trouvé sur la Voie latine.

3827. Fragment d'un bras drapé.

Stuc. H. 10. L. 12. Trouvé sur la Voie latine.

3828. Fragment d'une grande composition figurant la mise au tombeau du Christ; la Sainte ou la madone seule est conservée. Cette fresque a été détachée dans une église de Spoleto et transportée sur toile (voir Introduction historique, page 21).

Fresque. H. 48. L. 36. Provenant de Spoleto.

3829. Sainte famille du XIVme siècle, prove-

nant de l'église de St.-Augustin à Imola ; détruite en 1735 et reportée sur toile par Pellegrino Succi.

Fresque. H. 82. L. 158.

3830. M majuscule. Mise au tombeau de la Vierge, au milieu d'une assemblée d'anges et de saints ; au-dessus de la barre de l'M, on voit au milieu de montagnes un saint, les bras levés en l'air vers la madone, dans sa gloire, qui lui tend une sorte de corde à nœuds ou chapelet, au moyen de laquelle, il s'élève vers elle.

On remarquera la finesse du modelé des figures, le mouvement des personnages et un essai d'expression qui indique que cette peinture remonte bien au XVme siècle (Voir Intr. hist., page 60).

Miniature sur parchemin. H. 23. L. 18.

3831. Taddeo Gaddi. Adoration de la Vierge entourée de St. Pierre, St. Paul, St. Luc, St. Mathieu, St. Jean-Baptiste, St. Antoine, Ste Thérèse et Ste Hélène. La Vierge est assise sur son trône et l'enfant Jésus debout sur ses genoux. Deux anges posent la couronne sur la tête de la déesse, tandis que deux autres agenouillés à terre au pied du trône, jouent l'un de la viole et l'autre du luth (Voir Introd. hist., page 23).

Détrempe sur bois. H. 98. L. 62.

3832. École de Ferrare (XVme siècle). Mise au tombeau du Christ par St. Jean, Marie-Madeleine et la Vierge qui tient le corps de son fils comme pour lui donner un dernier baiser. Au fond du tableau la croix portant les signes de la passion et l'inscription INRI (Voir Introduction historique page 70).

Détrempe sur bois. H. 54. L. 45. Provenant de la galerie du cardinal Fesch.

3833. Vincenzo Catena (élève de Jean Belin). Le Christ portant la croix ; il a la corde au cou et est tiré par un des bourreaux, devant deux membres du Sanédrin, dont l'un a les mains jointes en signe d'adoration.— Dans le fond, à gauche du tableau, on voit le calvaire sur lequel sont placées deux croix ; on y distingue des cavaliers et des hommes d'armes. — Dans le fond, à droite, une hauteur boisée, probablement le jardin des Oliviers ; entre deux, dans la vallée, on voit un cavalier lancé au galop. — Dans le fond, au centre du tableau et au dernier plan, des hauteurs bleuâtres sur l'une desquelles est figuré un château fort. — On remarquera les bordures des vêtements présentant des ornements caractéristiques, pour l'époque à laquelle le tableau a été peint (Voir Intr. hist., page 122).

Détrempe sur bois. H. 62. L. 94. Provenant de la galerie du cardinal Tosti et attribué faussement à Quintin Mazzis.

3834. Ambroise, moine grec. Au centre, un monastère entouré de murs élevés et bâti au pied du Mont-Sinaï, au sommet duquel apparaît Dieu le père. Le monastère est peuplé de moines nombreux auxquels des marchands apportent des présents et que de nobles pèlerins, montés sur des chameaux et amenant des offrandes, viennent visiter. Le paysage au delà du couvent montre une série de vallées, plantées de palmiers et dans lesquelles sont figurées des scènes tirées de l'Ancien Testament et du Nouveau, des ermites et les apparitions que Dieu le père envoie pour exhausser leur prière.

Sur la gauche, on voit St. Jean-Baptiste au milieu de ses moutons, vêtu à la manière romaine et tonsuré comme un moine, auquel apparaît au milieu d'un buisson ardent la madone, les bras ouverts et tenant l'enfant Jésus sur son sein ; au loin la fuite en Égypte.

Sur la droite, Moïse qui vient de recevoir au haut du mont Sinaï les tables de la Loi que Dieu le père lui a tendues du milieu des flammes, Moïse rencontre Aron qui était resté auprès du peuple hébreu. Il lève les tables en l'air pour les briser, à la vue de son peuple qui adore le veau d'or, au milieu des danses et des festins. Sur la montagne, à l'extrême droite, se trouve au milieu des anges le tombeau du prophète, hauteur d'où il lui a été donné de voir la terre promise. Au dernier plan, le Christ enfant, porté par des anges, apparaît dans les airs au peuple ébahi. Les saints et les ermites ont choisi le lieu de cette apparition pour y construire un monastère dont on voit l'enceinte, l'église et le clocher.

Toute la campagne est parsemée, en outre, d'apparitions miraculeuses et de demeures d'ermites. Cette peinture, dépourvue de toute perspective, presente cependant quelques traces de ces traditions antiques que les byzantins avaient conservées au milieu de leur plus complète décadence. Les anges qui entourent le tombeau de Moïse, la figure de saint Jean et spécialement sa draperie, la madone enfin et l'enfant Jésus présentent au milieu de fautes considérables de dessin et de coloration qui sont répandues sur le reste de la composition, présentent, dis-je, une vérité, un dessin et un modelé tout à fait remarquables (Voir Introduction historique, page 86).

Détrempe sur toile. H. 75. L. 115.

3835. Ambroise, moine grec. Sur la gauche, au fond d'un portique, on voit le patriarche Abraham assis avec deux enfants auprès de lui ; sur le premier plan et du même côté, Sarah qui renvoie Agar tenant son fils Ismaël ; plus à gauche, un Arabe qui fait des propositions de mariage à une jeune femme assise sur un piédestal, orné d'un masque de satyre d'où s'échappe l'eau qui coule dans un bassin ; de

l'autre côté du portique, on voit la chambre nuptiale où les deux époux s'embrassent.

La partie droite du tableau est presque incompréhensible, il semble s'y passer une série de scènes de carnage et de chasse qui expliqueraient la haine existant entre les Hébreux et les Ismaélites; Agar, du moins, est figurée à l'angle de droite du tableau, tenant dans ses bras un enfant de couleur foncée qui, avec Ismaël, pourraient être les ancêtres de tous les Arabes ou nègres. Les têtes coupées, les blessés et les ruisseaux de sang que l'on voit sur la droite, montrent le carnage des peuples de race blanche, tandis que tous les personnages de couleur foncée, coiffés de turbans et armés de yatagans et de flèches paraissent victorieux.

Un grand nombre d'inscriptions grecques, malheureusement très-effacées, donnaient l'explication détaillée de toutes les scènes si nombreuses que l'artiste a réunies sur une même toile. L'arrière-plan du tableau figure des villes, des villages et des champs cultivés parcourus par un fleuve sur lequel est construit un pont à six arches (Voir Introduction historique, page 86).

Détrempe sur toile. H. 76. L. 115.

3836. École de Justus de Gand.

Sujet allégorique se rapportant à une légende du moyen âge, dont celles des tapisseries de la tente de Charles le Téméraire conservées à la bibliothèque de Berne et cataloguées sous les nos 2, 3 et 4 peuvent donner une idée.

On y voit en substance un jeune prince rappelant par son costume et ses traits le duc de Bourgogne, Charles le Téméraire; sur son vêtement est imprimé le mot: HONOR, il paraît s'être abandonné à une jeune et belle femme qui est désignée sous le nom de: LUXURIA. Au fond du tableau, on voit Dieu le père, la couronne en tête, au milieu de la gloire

et sortant d'un nuage qui remet à une noble dame l'épée de la justice; c'est cette même figure qui, sur le premier plan, en face du jeune prince, agenouillé devant elle brandit ce glaive; sur la bordure de sa robe on lit : AVE REGINA COELI, et sur la jupe le mot : JUSTITIA. Son bras est retenu par une femme au caractère sévère et grandiose qui représente la miséricorde à en juger par les deux premières lettres que l'on lit sur son vêtement : MI.....

Cette scène se passe au milieu d'une cour nombreuse de courtisans et de grandes dames, dans un parc dont le seuil est semé de fleurs; tout au fond on voit un monastère environné d'arbres. Le sujet est entouré d'une bordure de guirlandes de fleurs armoriées dans les angles.

Le relief que présente toute la peinture hormis les mains et les visages, prouve clairement l'emploi de couleurs à l'huile siccative tel qu'il est décrit par Cennino Cennini, page 285 (Voir Intr. hist., page 182).

Peinture à la détrempe et au vernis sur toile. H. 87. L. 115.

3837. Marino Agnelli (de Sienne, 1501).

La Vierge et l'enfant Jésus. La madone, le voile sur la tête et la tunique rouge liée par un cordon autour de la taille, a la tête entourée de l'auréole; elle est debout. L'enfant Jésus est assis sur une base carrée portant le nom du peintre; une légère draperie lui passe sur l'épaule gauche et lui couvre les genoux, il lit dans un livre; au-dessus de sa tête une auréole avec la croix grecque. La Vierge et l'enfant sont blonds et sauf une disproportion marquée dans les mains et les pieds, reste d'une tradition plus ancienne, la composition présente une grâce toute particulière (Voir Introd. hist., page 74).

Détrempe sur bois. H. 35. L. 23.

3838. Saint Augustin en costume d'évêque avec la dalmatique agrafée sur les épaules ; il tient de la main gauche son bâton pastoral et de la droite un cœur enflammé avec les lettres XMS, Christ sauveur du monde, surmonté de la croix. Il porte des gants rouges, a le bonnet d'évêque en tête, derrière laquelle on voit l'auréole (Voir Intr. hist., page 99).

Peinture à l'huile sur bois. H. 36. L. 27.

3839. Baldassare Peruzzi (de Sienne).

Apollon et les neuf Muses, esquisse originale du tableau existant à la galerie Pitti à Florence et attribué à Jules Romain (Voir Int. hist., page 77).

Peinture à l'huile sur bois. H. 36. L. 76.

3839 a. Gravure retournée du tableau nº 3839, portant l'indication : *Baltasar Perutius Senen. inventor 1615.*

H. 33. L. 75.

3840. Paris Pordenone.

Buste de Cléopâtre, se faisant mordre le sein par un aspic (Voir Int. hist., page 128).

Peinture à l'huile sur bois. H. 43. L. 31.

3841. Innocenzo da Imola (élève de Raphaël).

Ange jouant du tambourin, pendentif d'une église détruite à Imola (Voir Int. hist., page 88).

Fresque. H. 79. L. 90. La gravure ne rend que très-incomplétement la grâce de l'original.

3842. Innocenzo da Imola (élève de Raphaël).

Ange jouant du flageolet, faisant pendant au précédent (Voir Intr. hist., page 88).

Fresque. H. 82. L. 78. La gravure ne rend que très-incomplétement la grâce de l'original.

3843. Innocenzo da Imola (élève de Raphaël).

La foi, même provenance que les deux nos précédents. Cette figure et la suivante seraient dignes de Raphaël par la sobriété des draperies, l'élégance de la pose et le rendu du sentiment (Voir Intr. hist., page 88).

Fresque. H. 92. L. 92. La gravure ne rend que très-incomplétement la grâce de l'original.

3844. Innocenzo da Imola (élève de Raphaël).

L'espérance, même remarque qu'au no précédent (Voir Intr. hist., page 88).

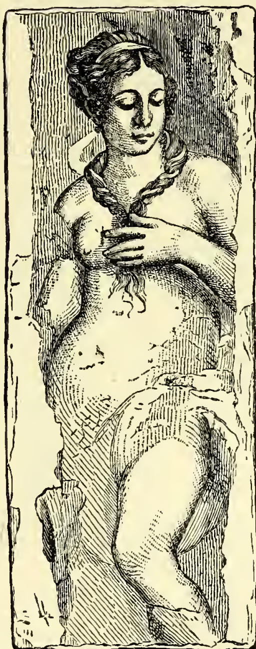
Fresque. H. 108. L. 88.

3845. Figure de femme, plus grande que nature (XVIme siècle), qui peut servir d'exemple pour la manière de Jules Romain, élève et exécuteur testamentaire de Raphaël d'Urbin (Voir Intr. hist., page 114).

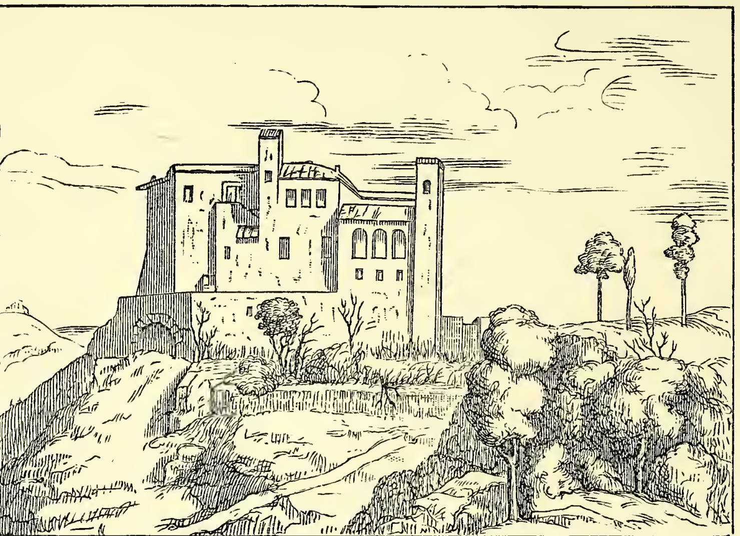
Fresque. H. 160. L. 62. Provenant de la Villa de la Crescenza.

3846. Vue du château de la Crescenza.

On lit dans *Nibby, A. Dintorni di Roma,* à l'article Crescenza : « *C'est un domaine suburbain de Rome, situé en dehors de la porte du peuple à environ 4 milles de Rome, à gauche de la voie Flaminia, confinant avec le territoire de Rome et les fermes de Tor di Quinto, Muratella, Inviolata e Valchetta. Ce domaine comprend environ 110 rubbie de terrain et tire son nom de la famille à laquelle il appartient qui est celle des Raggi Crescenzi, peut-être branche de cette antique famille des*



N° 3845.



N° 3846.

Crescenzi, préfets de Rome, qui fut si fameuse au Xme siècle comme aspirant à la seigneurie du duché romain. » Ces Crescenzi luttèrent contre trois empereurs, Othon I, II et III, nommèrent des anti-papes et tâchèrent inutilement de maintenir l'indépendance du patricien romain contre toutes les forces réunies de l'empire et de la papauté. Le dernier des Crescenzi qui fait parler de lui dans l'histoire de ces temps d'anarchie, fut décapité le 29 avril 998 et son corps fut précipité du haut des murailles du château St-Ange, puis exposé à une potence sur le Monte-Mario. Il appartenait à une famille puissante qui possédait en propre la plupart des châteaux, terres et domaines, s'étendant sur la voie flaminienne et comprenant une grande partie de la Sabine. Ses parents continuèrent avec l'empire une lutte d'intérêts et de possession touchant ses territoires et arrivèrent au commencement du XIme siècle à un *modus vivendi* par lequel leurs possessions leur furent assurées dans une certaine mesure.

Le manoir que représente la fresque n° 3846 date dans ses substructions de cette époque reculée, tandis que les tours et les contre-forts ne remontent pas au delà du XIVme siècle et la décoration en galerie des cours intérieures indique clairement le goût du commencement du XVIme siècle ; c'est probablement au possesseur d'alors, le marquis Crescenzi, que sont dus les aménagements intérieurs, et les décorations picturales des galeries auront été exécutées par lui et ses amis.

Peintre lui-même, il fréquentait tous les artistes de son temps, c'est ainsi qu'on peut expliquer la réunion dans ce manoir fortifié, de décorations dues aux artistes en renom qui vivaient à Rome. C'est de là que vient à cette habitation le nom populaire de ferme du Poussin, indiquant la présence prolongée du grand peintre français en ce lieu, qu'il aura décoré de concert avec ses amis pour complaire au marquis qui lui donnait l'hospitalité. On sait que le Poussin, avant de

venir en Italie, avait fait preuve déjà d'une facilité étonnante dans les décorations à fresque et à la détrempe.

Sans vouloir donc attribuer spécialement telle ou telle de ces peintures à Nicolas Poussin, il est certain que quelques-unes d'entre elles au moins sont dues à sa main, tandis que l'ensemble des compositions répond si bien à la nature de son talent et à l'influence qu'exerçaient sur lui à cette époque les décorations analogues du Titien à la villa Ludovisi et d'Annibal Carrache au palais Farnèse à Rome.

Le domaine de la Crescenza appartient actuellement à la maison princière Ludovisi-Piombino, de laquelle j'ai acquis la décoration de la galerie. Ces peintures ont été détachées par Pellegrino Succi d'après le procédé décrit page 326 et suivantes.

3847. Aquarelle figurant la disposition ornementale de la paroi principale de la galerie du manoir de la Crescenza.

Fresque. H. 134. L. 208. Provenant du manoir de la Crescenza.

Frise de la galerie peinte de la villa de la Crescenza, composée de neuf sujets d'amours jouant aux jeux d'enfants et portant les armes de la famille, alternant avec neuf médaillons soutenus par des sirènes, médaillons reproduisant les armes héraldiques et parlantes de la famille des Crescenzi.

3848. Sujet d'amours et jeux d'enfants.

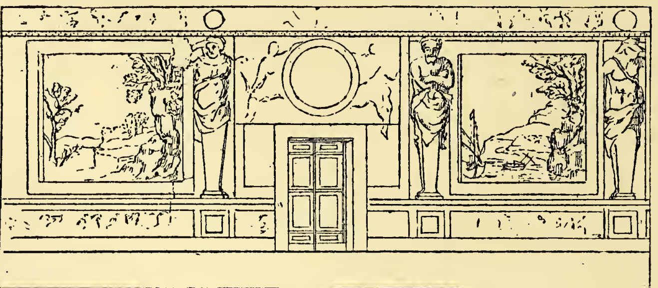
Fresque. H. 51. L. 264. Provenant de la Crescenza.

3849. Sujet d'amours et jeux d'enfants.

Fresque. H. 51. L. 260. Provenant de la Crescenza.

3850. Sujet d'amours et jeux d'enfants.

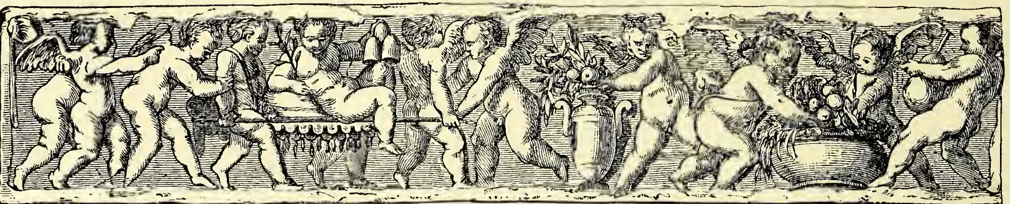
Fresque. H. 51. L. 315. Provenant de la Crescenza.



N° 3847.



Nº 3848.



Nº 3849.



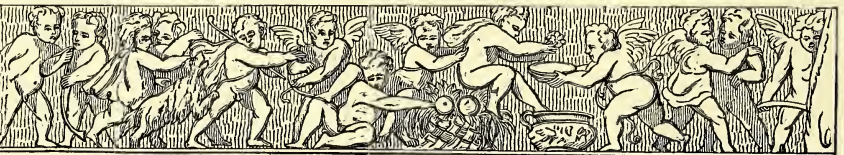
N° 3850.



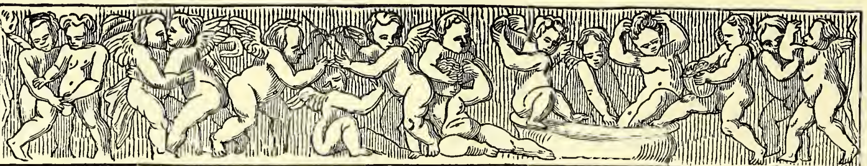
N° 3851.



N° 3852.



Nº 3853.



Nº 3854.



N° 3855.



N° 3856.

3851. **Sujet d'amours** et jeux d'enfants.

Fresque. H. 51. L. 308. Provenant de la Crescenza.

3852. **Sujet d'amours** et jeux d'enfants.

Fresque. H. 51. L. 277. Idem.

3853. **Sujet d'amours** et jeux d'enfants.

Fresque. H. 51. L. 277. Idem.

3854. **Sujet d'amours** et jeux d'enfants.

Fresque. H. 51. L. 260. Idem.

3855. **Sujet d'amours** et jeux d'enfants.

Fresque. H. 51. L. 345. Idem.

3856. **Sujet d'amours** et jeux d'enfants.

Fresque. H. 51. L. 308. Idem.

3857. **Armoiries** supportées par des sirènes.

Fresque. H. 51. L. 92. Idem.

3858. **Armoiries** supportées par des sirènes.

Fresque. H. 51. L. 92. Idem.

3859. **Armoiries** supportées par des sirènes.

Fresque. H. 51. L. 95. Idem.

3860. **Armoiries** supportées par des sirènes.

Fresque. H. 51. L. 95. Idem.

3861. **Armoiries** supportées par des sirènes.

Fresque. H. 51. L. 95. Idem.

3862. Armoiries supportées par des sirènes.

Fresque. H. 51. L. 92. Provenant de la Crescenza.

3863. Armoiries supportées par des sirènes.

Fresque. H. 51. L. 92. Idem.

3864. Dessus de fenêtre formé par deux amours accroupis, tenant un médaillon peint en camaïeu blanc et vert, et sur lequel est figuré une tête de femme.

Fresque. H. 60. L. 150. Idem.

3865. Dessus de fenêtre. La tête de femme tournée de l'autre côté.

Fresque. H. 60. L. 150. Idem.

3866. Figure allégorique de femme tenant une corne d'abondance de la main droite et de la gauche s'appuyant sur une guirlande de fleurs qui forme le cadre d'une lunette; on remarquera l'admirable entente ornementative dont l'artiste a fait preuve.

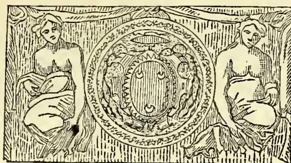
Fresque. H. 125. L. 100. Idem.

3867. Figure allégorique de guerrier, faisant pendant à la précédente.

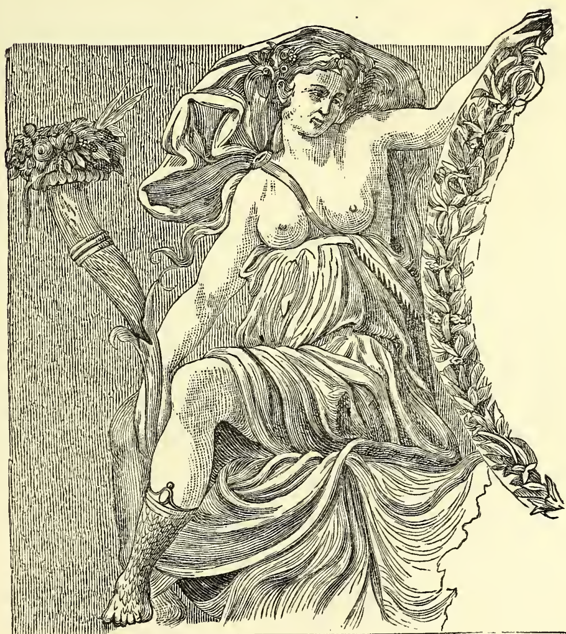
Fresque. H. 133. L. 108. Idem.

3868. Diane, le carquois sur le dos et une flèche dans la main droite, s'appuie comme la figure du n° 3867 à une guirlande formant le cadre d'une lunette.

Fresque. H. 116. L. 76. Idem.



N° 3858.



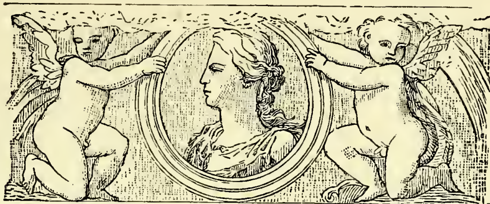
N° 3866.



N° 3867.



N° 3868.



No 3864



No 3869.



No 3870.

3869. Chambranle formé par des guirlandes de fruits et de légumes.

Fresque. H. 112. L. 38. Provenant de la Crescenza.

3870. Semblable au précédent.

Fresque. H. 112. L. 38. Idem.

3871. Annibal Carrache.

Piété. Le Christ est étendu sur les genoux de la Vierge.

Le tableau a poussé au noir par suite de la préparation foncée oléo-résineuse (Voir Int. hist., page 151).

Peinture à l'huile. H. 39. L. 31.

3872. Nicolo Trometta dit le **Pesaro.**

La vierge Marie allaitant l'enfant Jésus qui tient une pomme dans la main droite (Voir Int. hist., page 147).

Peinture à l'huile sur toile. H. 98. L. 65. Provenant de la galerie du cardinal Lambertini à Pesaro.

3873. Nicolas Poussin.

Esquisse. Achille reconnu par Ulysse au milieu des filles de Lycomède. — La préparation à la sanguine apparaît dans toute sa crudité sur cette toile dont le fond seul est terminé (Voir Int. hist., pages 165 et 166).

Peinture à l'huile sur toile. H. 36. L. 55. Provenant de la galerie Doria de Naples.

3874. Charles Lebrun.

Alexandre devant la tente de Darius. Esquisse originale faite en Italie du grand tableau de Versailles. Le comparer avec l'émail de Petitot, exécuté d'après le tableau définitif, émail qui est conservé au musée Rath à Genève.

On remarquera dans l'esquisse les repentirs du peintre

dans la figure d'Alexandre, repentirs que notre dessinateur a malheureusement omis (Voir Intr. hist., page 225).

Peinture à l'huile sur toile. H 73. L. 94. Provenant du musée de Gubbio.

3875. Charles Lebrun.

Jésus devant les Docteurs dans la synagogue. Esquisse faite pendant le séjour du peintre en Italie (Voir Introd. histor., page 225).

Peinture à l'huile sur toile. H. 73. L. 94. Id.

3876. Joseph Nogari.

Tête de vieille femme ayant un turban sur la tête et tenant un lorgnon à la main (Voir Int. hist., page 175).

Peinture à l'huile sur toile. H. 64. L. 46.

3877. Faustino Bocchi.

Bamboche de nains. Un grand juge est porté sur le pavoi formé par une assiette renversée ; la reine est sur son trône entourée de toute sa cour, dont les principaux personnages portent comme attributs tous les ustensiles de cuisine, entre autres un panier à ordures suspendu à une corde moyennant une poulie et qui figure le dais de la reine (Voir Intr. hist., page 173).

Peinture à l'huile sur toile. H. 64. L. 83.

3878. Faustino Bocchi.

Bamboche de nains. Un homme et une femme, probablement des souverains sont portés en triomphe dans une pantoufle (mule), les hérauts sont debout derrière leurs Majestés, sur deux verres à pied renversés. De nombreux personnages dans les positions les plus grotesques remplissent la toile (Voir Int. hist., page 173).

Peinture à l'huile sur toile. H. 64. L. 83.

3879. Michelange Cerquozzi (élève de Pierre Laar).

Les joueurs de boules (deux personnages) (Voir Int. hist., page 172).

Peinture à l'huile sur toile. H. 22. L. 17.

3880. Michelange Cerquozzi (élève de Pierre Laar).

La musicienne ambulante (deux personnages) (Voir Intr. hist., page 172).

Peinture à l'huile sur toile. H. 22. L. 17.

3881. Michelange Cerquozzi (élève de Pierre Laar).

Le savetier (deux personnages), dans le fond une écurie et des chevaux (Voir Int. hist., page 172).

Peinture à l'huile sur toile. H. 35. L. 28.

3882. Michelange Cerquozzi (élève de Pierre Laar).

Les gueux (trois personnages), dans le fond une table avec des bouteilles (Voir Int. hist., page 172).

Peinture à l'huile sur toile. H. 35. L. 28.

3883. Le Guerchin.

Esquisse originale d'un tableau non exécuté représentant des martyrs chrétiens que des bourreaux aux corps et aux bras musculeux déposent dans la fosse, tandis que dans les airs de nombreux anges leur apportent les palmes comme récompense de leur fidélité à la foi (Voir Introd. historique, page 159).

Peinture à l'huile sur toile. H. 63. L. 40.

3884. Borgognone.
Sujet de bataille des Chrétiens contre les Turcs (Voir Int. hist., page 173).

Peinture à l'huile sur toile. H. 23. L. 37.

3885. Borgognone.
Autre sujet de bataille (Voir Int. hist., page 173).

Peinture à l'huile sur toile. H. 22. L. 36.

3886. Blœmen (dit Orizzont.).
Paysage de la campagne de Rome. Sur la gauche un groupe d'arbres pliés par le vent à travers les branches desquels on voit les teintes dorées du couchant; à droite, une rivière bordée d'arbres au-dessus desquels on distingue une ville et des montagnes; sur le premier plan, quelques personnages; le ciel est chargé de nuages d'orage qui expliquent la position des arbres de gauche ployés par le vent (Voir Intr. hist., page 167).

Peinture à l'huile sur toile. H. 73. L. 98.

3887. Blœmen (dit Orizzonte).
Paysage de la campagne de Rome. Site choisi sur les bords du Teverone, ce tableau fait pendant au précédent (Voir Int. hist., page 167).

Peinture à l'huile sur toile. H. 73. L. 100.

3888. Gaspard Dughet dit le Guaspre, ou encore Gaspard Poussin.
Esquisse de paysage dont le motif est pris sur la rive droite du Tibre en amont de Rome. Avec figures sur le premier plan (Voir Int. hist., page 167).

Peinture à l'huile sur toile. H. 48. L. 63.



Nº 3886.

3889. Gaspard Dughet dit le Guaspre.

Site de la campagne de Rome près de Terracine, on voit dans le lointain le cap Circé. Avec figures sur le premier plan (Voir Int. hist., page 167).

Peinture à l'huile sur toile. H. 48. L. 63.

3890. Gaspard Dughet dit le Guaspre.

Paysage de la campagne de Rome dans les environs de Tivoli. Avec figures sur le premier plan (Voir Introd. hist., page 167).

Peinture à l'huile sur toile. H. 48. L. 63.

3891. Gaspard Dughet dit le Guaspre.

Paysage de la campagne de Rome, motif pris sur les hauteurs d'Albano; on voit à l'horizon la grande ligne de forêts et au delà la mer. Figures sur le premier plan (Voir Introd. hist., page 167).

Peinture à l'huile sur toile. H. 48. L. 63.

3892. Romanelli.

Couronnement de Ste Thérèse par le Christ, entouré d'anges et de chérubins, qui supportent ses pieds et l'étoffe bleue dont il est drapé; au fond, au-dessus de la sainte, sont figurés sur des nuages ses deux saints patrons sur lesquels deux anges, resplendissant de la lumière qui émane du Christ, appellent l'attention du Sauveur. La scène se passe devant un autel sur lequel le Christ occupe la place du saint ciboire. Au fond à gauche, à travers une des arcades de l'église, on aperçoit l'entrée du monastère de la sainte situé au milieu d'un bosquet.

Ce tableau, attribué au Romanelli dans la galerie d'un cardinal à Pesaro, se rapproche comme coloration générale de

certaines œuvres du Tiepolo, sans en avoir toutefois le dessin emporté.

Nous avons là un exemple du style maniéré du XVIIIme siècle; notre peintre, doué d'une grande facilité, s'est laissé entraîner par sa facilité même. Le style est lâché, le dessin est encore correct, mais la couleur est désagréable, par suite de la prédominance du jaune dont l'effet dans l'idée du peintre devait tendre au lumineux, tandis qu'il n'a fait qu'alourdir sa composition (Voir Int. hist., page 174).

Peinture à l'huile sur toile. H. 98. L. 66.

3893. Gargiulo. Le port d'Ostie vu à travers des arcades en ruines, rappelant un site de Rome. Les personnages sont dans le costume du XVIIme siècle. Cette peinture, exécutée sur une toile brune de Bologne a poussé au noir. Le port et les lointains sont cependant encore lumineux et transparents (Voir Int. hist., page 169).

Peinture à l'huile sur toile. H. 36. L. 47.

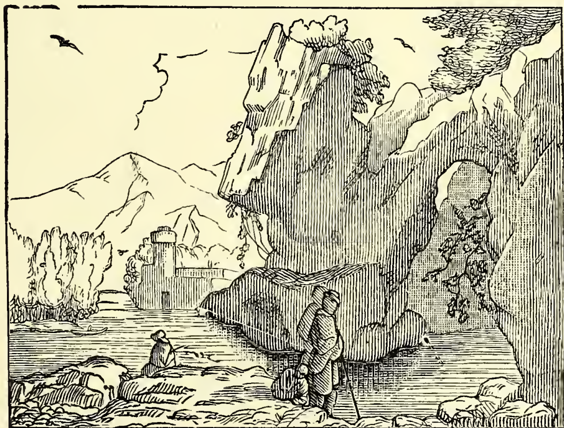
3894. Bibiena. Sujet d'architecture, composé avec les ruines de Rome, on voit en face l'arc de triomphe de Constantin. Sur le premier plan un carrosse attelé de quatre chevaux, un chasseur avec son chien et un paysan; en arrière, plusieurs cavaliers (Voir Int. hist., page 175).

Peinture à l'huile sur toile. H. 36. L. 48.

3895. Bibiena. Sujet d'architecture formé par des colonnades, des palais, etc..., dans le style de la renaissance. Des marches précèdent ces palais et mènent sur le bord de la mer. On voit au dernier plan des hauteurs boisées semées de villas qui s'étagent au-dessus de ruines imposantes. Sur le quai, des gentilshommes et des pêcheurs; une embarcation



N° 3890.



No 3906.

s'éloigne de la rive. Les costumes sont ceux du XVIIme siècle (Voir Int. hist., page 175).

Peinture à l'huile sur toile. H. 36. L. 46.

3896. Canaletto. Place à Venise (Voir Introd. histor. page 135).

Peinture à l'huile sur toile. H. 57. L. 77. Provenant de la galerie du cardinal Fesch.

3897. Onofrio Loth. Nature morte, avec fruits et fleurs (Voir Int. hist., page 175).

Peinture à l'huile sur toile. H. 73. L. 70.

3898. Onofrio Loth. Nature morte avec fleurs, fruits plateau et verrerie de Murano (Voir Int. hist., page 175).

Peinture à l'huile sur toile. H. 73. L. 60.

3899. Panini. Architecture, petit panneau en hauteur sur lequel sont figurées les ruines du temple de Jupiter Vengeur et la pyramide de Caius Cestius, situées à Rome. On y voit également quelques figures de paysans (Voir Intr. hist., page 176).

Peinture à l'huile sur toile. H. 42. L. 21.

3900. Panini. Architecture, petit panneau en hauteur sur lequel est figurée la porte d'entrée du temple de Pallas Minerve de Rome ; on y voit d'autres ruines informes et quelques figures de paysans (Voir Int. hist., page 176).

Peinture à l'huile sur toile. H. 42. L. 21.

3901. Fidanza (*pris généralement pour Joseph Vernet*). Marine; effet de brouillard du matin ; des pêcheurs, sur le premier plan, jettent leurs filets (Voir Intr. hist. page 177).

Peinture à l'huile sur toile. H. 28. L. 36.

3902. Fidanza (*pris généralement pour Joseph Vernet*). Marine; effet de brouillard du matin; des marins mettent leur navire à l'eau, à droite des rochers, en avant au loin un navire sous voile (Voir Int. hist., page 177).

Peinture à l'huile sur toile. H. 35. L. 45.

3903. Fidanza (*pris généralement pour Joseph Vernet*). Marine; effet de brouillard du matin; le site rappelle le Bosphore. De nombreux navires du plus haut bord sont ancrés le long des quais. Sur le premier plan, un marin paraît se hâler à une bouée (Voir Int. hist., page 177).

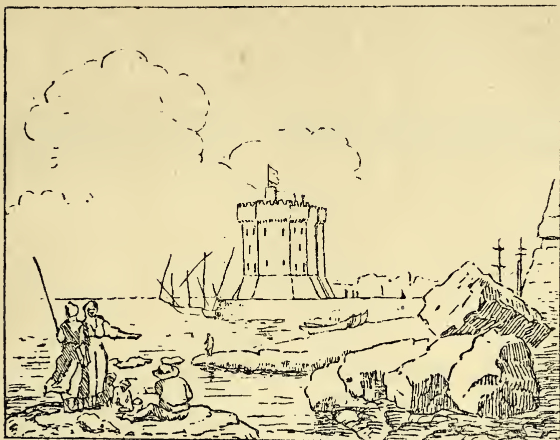
Peinture à l'huile sur toilé. H. 30. L. 48.

3904. Fidanza (*pris généralement pour Joseph Vernet*). Marine; effet du matin; sur la droite des rochers boisés au sommet. Sur le premier plan des pêcheurs, hommes et femmes, au fond, un bateau de pêcheurs sous voile, derrière lequel la côte disparaît. A l'horizon on aperçoit des voiles. (Galerie du cardinal Tosti) (Voir Int. hist., page 177).

Peinture à l'huile sur toile. H. 36. L. 46.

3905. Fidanza (*pris généralement pour Joseph Vernet*). Marine; effet de soleil couchant. Une digue occupe le centre du tableau; elle est terminée par un donjon de style moyen âge, sur le haut duquel flotte un drapeau. Sur le premier plan on voit des pêcheurs, hommes et femmes, vêtus de costumes aux couleurs voyantes, donnant la valeur à toute la composition. A l'horizon, la côte apparaît éclairée par les derniers rayons du soleil couchant (Voir Introd. historique, page 177).

Peinture à l'huile sur toile. H. 37. L. 48.



N° 3905.

3906. Fidanza (*pris généralement pour Joseph Vernet*). Paysage, figurant les bords d'une rivière encaissée dans des rochers boisés (Voir Int. hist., page 177).

Peinture à l'huile sur toile. H. 37. L. 48.

3907. Fidanza (*pris généralement pour Joseph Vernet*). Marine; sur une hauteur, à gauche, on voit un palais dont les fondements vont jusqu'à la mer; sur le premier plan, des figures rappelant celles du tableau n° 3905; au fond, des collines boisées sur lesquelles se détache en clair la voilure de quelques barques de pêcheurs (Voir Introduction historique, page 177).

Peinture à l'huile sur toile. H. 55. L. 72.

PEINTURE INDUSTRIELLE

MAYOLIQUE

INTRODUCTION

L'emploi de couvertes opaques était déjà répandu dans l'antiquité, comme nous avons eu l'occasion de l'indiquer dans le premier volume du présent catalogue, à propos de la Céramique grecque, étrusque et romaine. Les Romains connaissaient même comme les Égyptiens des vernis vitrifiables à base metallique (Voir nos 311, 312, 3692, 3695 et 3696), mais ces vernis ne présentaient pas les qualités requises de résistance et d'imperméabilité qui se rencontrent dans les poteries d'usage journalier. Chaptal, dans la séance du 6 mars 1809 de l'Institut de France, donne quelques indications sur la nature de ces engobes qu'il serait trop long de rapporter ici.

Les Maures, lors de leur conquête de l'Espagne sur les Goths vers l'an 711 trouvèrent déjà dans le pays des traditions originaires de fabrications anciennes, puisqu'au dire de Pline la ville de Sagonte était réputée de son temps pour sa poterie rouge jaspée. C'est sur cette fabrication autochthone qu'ils antèrent leurs procédés originaires de la Perse, et les constructions qu'ils ont laissées sur toute la surface de la péninsule ibérique, sont garnies de tuiles vernissées de la sorte et décorées, avec un goût exquis, d'arabesques aux brillantes couleurs.

L'origine purement arabe de la poterie à glaçures plombeuses et stannifères est un fait hors de doute aujourd'hui. Les briques de Korsabad, conservées au musée britannique, en montrent déjà des traces. Les lustres jaunes à reflets dorés ou à nuance rubis sont empruntés à l'argent, au cuivre et peut-être au plomb. Marryat prétend que l'oxyde de fer joue un rôle important dans ces phénomènes.

Pendant la domination des Maures et après leur expulsion d'Espagne, les principales fabriques qui fournirent des briques et des poteries furent celles de Malaga, de Manisès, dans les environs de Valence et aux îles Majorques.

C'est de là que les Pisans dans leur expédition de l'an 1114 rapportèrent les premiers *bacini*, plats creux émaillés qu'ils incrustèrent dans les murs de leurs églises.

Passeri revendique cette invention pour Pesaro sa patrie, où il dit que cette fabrication existait dès le temps des Romains, mais la priorité d'invention n'empêche pas que l'art de la faïence ne se développa qu'à partir du XIII[me] siècle, et cela d'abord à Pise. Nous ne saurions entrer au sujet des quelques faïences qui composent cette branche de notre collection dans des détails circonstanciés sur cette fabrication, qu'il nous suffise d'indiquer que la fabrication et la décoration des faïences, passa successivement d'Italie en France, puis de là en Hollande et en Allemagne. Tous ces pays présentent des fabriques ayant leur caractère bien distinct, caractères qui correspondent aux diversités artistiques que nous avons étudiées plus au long dans notre introduction historique de la peinture.

On remarquera en outre combien le sentiment juste de l'harmonie des couleurs est plus inné aux peuples du midi, tandis que ceux du nord paraissent s'attacher plus spécialement à la partie ornementale du dessin.

FAIENCES DE GUBBIO

3908. Assiette en relief. Peinture polychrome à reflets métalliques. Au centre St. Jean-Baptiste ; à l'entour, arabesques et feuilles d'acanthe.

Cette assiette, par la beauté du rouge rubis et le bleu d'outremer se rapporte à l'époque de *Maestro Giorgio*, quoiqu'elle ne porte pas la signature du maître (Voir pl. I, fig. 1).

D. 24.

FAIENCES DE PESARO OU CASTEL-DERUTA

3909. Bacino, au centre une figure de femme de trois quarts, le cou orné de nombreux colliers, elle porte un corset brodé et une mante. A gauche, la lettre *L*, à droite *A*, mêlée à des arabesques rappelant le style mauresque. Le rebord du plat est formé par quatre rangées d'écailles de poissons.

Les seules couleurs employées sont le bleu d'outremer et un jaune verdâtre, le tout sur couverte blanche. Ce plat est à reflets métalliques. Le revers est peint en jaune et le pied percé de trous pour la suspension (Voir pl. II, fig. 1).

D. 39.

3910. Bacino, au centre deux mains croisées au-dessus de flammes et surmontées de la couronne de la vierge d'où partent de nombreux rayons. Dans le champ deux plantes aux fleurs et aux feuilles de style oriental.

Les seules couleurs employées sont comme pour le plat précédent, du jaune verdâtre et du bleu sur couverte blanche.

D. 40.

3911. Plat rond à côtes, forme écuelle. Au centre une tête de séraphin ailée, surmontée de l'auréole. En-dessus une couronne analogue à la précédente, tout autour des fleurs rappelant celles du plat précédent.

La couleur employée est du jaune à reflets métalliques sur couverte rosée.

D. 22.

3912. Plat rond à pied. Au centre la fleur de lys des armes de Florence, entourée d'un triple filet circulaire. Le bord du plat porte également trois filets dont l'extérieur est le plus large. L'intervalle entre ces deux systèmes de filets est décoré d'arabesques dans le style de la Renaissance.

D. 25. H. 7.

3913. Assiette, le rebord à côtes. Décorée à partir de la circonférence extérieure d'un large filet suivi de deux autres plus étroits. Le fond de l'assiette est décoré par une plante dont la tige, droit au centre rappelle le style mauresque, tandis que les branches contournées en volutes se rapportent à la Renaissance italienne.

D. 23.

FAIENCES DE CASTEL-DURANTE

3914. Bacino ou plat rond, au centre un Turc sur un cheval lancé au galop, de la main droite il tient

une bannière, de la gauche il tient les rênes de son cheval et son yatagan pend en travers à son côté. Devant lui on voit une plante, à la tige droite et élevée rappelant par son dessin et sa couleur le style mauresque.

Le rebord du plat est divisé suivant les rayons en douze compartiments contenant trois sortes d'ornements :

1° Des écailles de poissons.

2° Des feuilles de laurier, mi-partie vertes et blanches, sur fond mi-partie oranger et jaune.

3° Des arabesques dans le style du commencement de la Renaissance italienne. Les divisions sont formées par deux suites de doubles lignes blanchés et bleues.

Le cavalier est vêtu d'un large vêtement vert à collet jaune; son turban est bleu foncé à sommet orangé, et décoré d'une aigrette verte et bleue ; le sol est orange et bleu. Toutes ces couleurs sont appliquées sur couverte blanche et ne présentent que de légers reflets métalliques (Voir pl. I, fig. 2).

D. 38.

3915. (Fragment) Fond de plat, Vénus sortie du bain, appuyée contre un arbre. Elle porte des sandales et sur la tête un voile qui, depuis le dos, contourne le flanc droit et repasse sur ses jambes. Elle s'appuie à terre sur sa main droite, et retient de la main gauche sa jambe droite passée par-dessus l'autre jambe. En arrière de l'arbre dont le tronc est peint en rouge, on voit une sorte de palais, dont les lignes architecturales sont dessinées en bleu.

Au second plan, au pied d'une colline verte, sous un arbre, et au bord du reflet bleu que l'édifice projette dans l'eau, on voit un triton au torse nu, tenant en main une conque marine. Les vêtements flottants sur l'eau qui entourent le bas de la figure, ainsi que sa chevelure sont du même ton que le tronc d'arbre contre lequel la déesse s'appuie.

Au troisième plan on aperçoit une forteresse composée de murs et de donjons, s'enlevant en blanc sur le fond vert jaunâtre d'une montagne.

Le ciel est bleu foncé parsemé de nuages noirs.

D. 31.

3916. (Fragment) Fond de plat, décoré par un buste de guerrier barbu, de profil, à casque et à cuirasse. Le casque porte sur la visière un ornement en forme de bouclier ; le cimier est formé par un poisson, la tête en avant et les nageoires en forme de volutes. Le couvre-nuque est formé par un dauphin dont la queue est également en volutes.



N° 3916.

La visière est blanche contournée d'orange ; le poisson et le dauphin ont les yeux bleus et le corps orange de deux tons ; le casque lui-même est jaune d'or et les nervures vert-de-gris.

La cuirasse est terminée à la partie supérieure par un dauphin, la langue tirée et la queue enroulée sur elle-même. Ce dauphin a la tête, le dessus du dos et la langue orange ; la lèvre, le ventre et la queue jaune d'or.

Au-dessous du dauphin quatre boules jaune d'or avec point central orange ; en dessous on voit des arabesques en camaïeu bleues avec un point orange. Le justeaucorps est vert comme les nervures du casque. En arrière de la figure un ruban blanc déroulé, ayant ses deux extrémités jaunes, sur lequel on lit :

omo proponit e dio disponit.

Le tout se détachant sur un fond bleu d'outremer.

3917. Plat analogue à celui décrit sous le nº 3914, même assemblage de couleurs divisé en 6 zones. Au centre l'écusson aux armes des Médicis, fond jaune agrémenté de vert, genre cuir. Surmonté de la tiare et des clefs de St. Pierre.

A gauche de l'écusson P P, à droite IIII.

D. 40.

3918. Burette de pharmacie, présentant les mêmes couleurs d'ornementation que le plat décrit sous le nº 3916 ; au-dessous du goulot une étiquette sur laquelle est tracé le nom de la drogue.

H. 26. D. 15.

3919. Analogue à la précédente, le nom seul varie.

H. 26. D. 16.

FAIENCES D'URBINO

3920. Assiette présentant le portrait d'un duc d'Urbino, date au revers (Voir pl. III, fig. 1 et 2).

D. 20,

3921. Fragment de plat, Hercule et Omphale (Voir pl. III, fig. 3).

H. 15. L. 15.

3922. Pot de pharmacie orné de médaillons, d'un côté une tête de guerrier casqué, de l'autre une tour autour de laquelle s'enroule un serpent, en dessous de ce dernier médaillon est figuré comme une grande étiquette portant en lettres ornées l'indication de la drogue qui était contenue dans le bocal.



N° 3922.

Le fond d'un beau bleu d'outremer recouvert d'arabesques de fleurs et de feuilles aux couleurs : blanche, bleu clair, vert, jaune et jaune orangé foncé.

H. 25. D. 14.

3923. Pot de pharmacie analogue au précédent.

H. 24. D. 14.



N° 3923.

3924. Pot de pharmacie analogue au précédent, tête de jeune fille au lieu de guerrier.

H. 23. D. 15.



N° 3924.

3925. Grand plat creux à côtes, au centre une tête de femme, le col entouré d'une fraise; le rebord intérieur vertical est bleu d'outremer, puis vient un filet jaune, un méandre de feuilles d'acanthe et un autre filet jaune, entre ce dernier filet et le médaillon le plat est orné d'arabesques aux beaux enroulements du XVI[me] siècle, jaune sur fond bleu d'outremer.

D. 31.

FAIENCES DE ROME

3926. Broc de pharmacie, les couleurs sont les mêmes que pour la faïence d'Urbino, la moitié de la panse qui correspond au goulot est entourée d'une guirlande de fleurs et de feuilles. Au-dessous du goulot une bande blanche portant le nom de la drogue, en dessus des boucliers et des casques, en dessous un écusson portant une fleur blanche à 3 lobes, surmontée d'une étoile jaune, s'enlevant sur un fond bleu foncé; l'écusson est flanqué de chaque côté de cygnes en défense.

H. 23. D. 16.

3927. Broc analogue au précédent, même guirlande, en dessous de l'anse (raccommodée) la date 1539 en bleu ; au-dessous du nom de la drogue un médaillon portant en exergue MUNZIO ROMANO. Au-dessus de l'indication de la drogue sur des cartouches, à gauche Girollim AF et à droite 1539, comme on le voit ci-contre.

H. 22. D. 16.

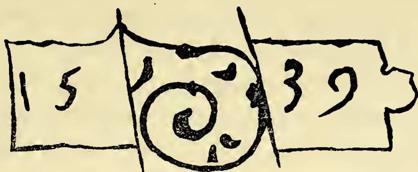


N° 3949 (Ginori).



N° 3929 (Pésaro).

Girollim at





N° 3927.

FAIENCES DE FAENZA

3928. Coupe avec son couvercle décoré d'arabesques et de médaillons (Voir pl. IV).

H. 21. D. 17.

3929. Théière forme Louis XIV à 8 pans. Chacune des faces est décorée de figurines de faunes ; sauf les deux qui se

trouvent auprès de l'anse et qui portent des hippogriffes à queue de poissons enroulées et relevées. Chacune de ces faces est décorée en outre d'entrelacs terminés vers le haut par des lambrequins portant alternativement des coquilles avec figures au centre et des corbeilles pleines de fleurs.

En dessous des figures on voit également des lambrequins.

Toute l'ornementation est reliée par celle qui couvre les angles où l'on voit les lambrequins en bas s'unir à des coquilles ayant une tête au centre destinée à former du tout une unité parfaite.

H. 24. D. 15.

3930. Théière semblable à la précédente, mais fragmentée.

Cette détermination est faite grâce à une pièce analogue, existant au musée de Turin et dont je dois la confrontation à M. le marquis d'Azeglio.

H. 24. D. 15.

3931. Plat portant deux coquetiers et une salière; au centre deux médaillons portant un amour marchant; entre le bord de l'assiette et le médaillon, trois chimères grossièrement dessinées.

Le fond de la faïence est blanc et les couleurs sont le bleu clair, le violet, le vert, le jaune et l'orangé foncé.

D. 25.

3932. Plat, décoration analogue, mais sans les coquetiers. Outre les sirènes, des espèces d'hippogriffes à tête humaine, mamelles pendantes et pieds terminés en volutes.

D. 32.

3933. Coupe évasée, ornements analogues, au cen-

tre le médaillon porte une femme vêtue, vue de profil, les ailes vert et jaune déployées, les bras étendus et tenant une fleur de chaque main.

D. 25.

3934. Plat creux et à rebord, au centre un médaillon où l'on voit une femme couchée au pied d'un groupe de palmiers, dans le lointain, des montagnes, autour du médaillon la même ornementation que ci-dessus, composée de chimères et d'hippogriffes à tête humaine, alternativement mâle et femelle. Le rebord est décoré en 4 compartiments séparés alternativement par des corbeilles de fleurs et des médaillons à têtes humaines; les compartiments ont, au milieu, des oiseaux ou des médaillons flanqués de chaque côté par des hippogryphes analogues à ceux du fond.

La distance entre le rebord et les compartiments est occupée par une bande blanche à hâchures bleues.

D. 38.

3935. Petite coupe creuse à côtes, décor très-simple bleu et jaune sur fond blanc ; au centre, un jeune garçon nu tenant une fleur.

D. 20.

FAIENCES DE VENISE

3936. Un plat estampé à décoration bleue, grise et jaune (Voir pl. II, fig. 2).

D. 31.

FAIENCES DES ABRUZZES

3937. Un plat figurant la façade d'une église, style Louis XIII, de la porte du milieu ouverte on voit la campagne, une ville et la mer. Sur le premier plan, un guerrier casqué tenant une lance et discourant avec un saint évêque, à ses pieds un chat, la tête surmontée de l'auréole. Dans le haut de la porte, la madone entourée d'anges et de chérubins, apparaît au saint homme. Au second plan, un homme qui s'éloigne les deux bras levés.

Le centre du fronton est occupé par un écusson portant une coupe, deux mains croisées, un croissant et trois étoiles jaunes sur fond d'azur.

L'harmonie générale de cette jolie composition est abîmée par la prédominance du jaune et de l'orangé dont le bleu de l'écusson, celui des deux portes latérales, le vêtement et le casque du guerrier, la robe de la madone, le vêtement du personnage du second plan et la teinte de la mer sont impuissants à contre-balancer l'excès.

D. 37.

3938. Potiche décorée de deux têtes de femmes en relief et d'un semi de fleurs, feuilles, branches et palmiers sur couverte blanche légèrement rosée ; les couleurs employées sont les mêmes que celles décrites à propos du plat à coquetiers de Faenza. Les verts cependant sont moins crus, les teintes sont mieux dégradées et le semi de fleurs disposé avec plus de goût que les précédents.

H. 25. D. 24.

3939. Potiche, pareille à la précédente.

H. 25. D. 24.

FAIENCES DE NAPLES

3940. Plat à pied, représentant un soleil levant qui sort à l'horizon du sein de la mer sur laquelle navigue une felouque montée par quatre marins et aux voiles déployées : sur le premier plan, des terrains et un arbre dont la cime a été brisée par l'orage; en arrière de l'arbre, des broussailles et une forêt.

Les couleurs sont les mêmes que pour les potiches précédentes; on remarquera cependant l'emploi vigoureux du brun servant à rehausser les ombres du premier plan. Pas de bleu.

D. 25.

3941. Assiette de Castelli, figurant la terrasse d'un temple en ruine, d'ordre ionique, sur laquelle se promènent des hommes et des femmes en costumes du XVII[me] siècle. Sur la droite, un groupe d'arbres dont l'un a le feuillage couleur orangé. Au loin, on voit une villa et à l'horizon des montagnes bleues.

D. 17.

3942. Coupe plate, le Christ baptisé par St. Jean Baptiste. Le Christ entre dans le Jourdain sur la rive duquel se tient St. Jean moitié agenouillé, portant la croix et vêtu de peaux de bêtes. Il verse de l'eau sur la tête du Christ, qui tient ses mains jointes et derrière lequel on voit un ange vêtu tenant dans une corbeille des linges pour essuyer le Christ. Au-dessus Dieu le Père dans sa gloire, sous la figure d'un vieillard presque chauve, les bras étendus, le bas du corps drapé. Il est porté par de petits anges, entouré de rayons et de ché-

rubins. On voit au-dessous de lui un corbeau, bien plutôt qu'une colombe qui paraît voler vers la tête du Christ.

En arrière de la rive verdoyante du Jourdain, on aperçoit le désert figuré par une grande bande jaune, et, à l'horizon, des montagnes ainsi qu'une ville et une église.

Les tons sont malheureusement très-heurtés et l'application défectueuse du violet et du brun sont un signe de décadence évidente.

D. 35.

3943. Coupe plate ; danse de nymphes portant des tambourins. Elles sont vêtues à l'antique ; en arrière, quelques arbres et des palmiers.

La manière dont la scène est représentée, pleine de mouvement et de grâce, fait regretter que ce travail corresponde à un moment de grande décadence, ce dont on peut juger par la manière défectueuse dont la couverte a été appliquée sur la faïence et la couleur sur la couverte. Le tout paraît avoir été cuit à une température beaucoup trop élevée d'où en est résulté la décomposition des couleurs fortes ainsi que l'apparition de reflets métalliques dans une faïence qui, à la belle époque, n'en présente jamais.

D. 31. H. 7.

FAIENCES DE GÊNES

Décor bleu sale sur couverte blanc bleuâtre, le dessin en est très-défectueux et la fabrication dénote un grand laisser aller et une recherche évidente du bon marché.

3944. Plat, une femme nue couchée au bord de l'eau. Derrière le plat AC.

D. 33.

3945. Grand plat sur lequel on voit deux guerriers à cheval portant des étendards; sur le premier plan, un chien qui les accompagne; tout autour, remplissant le fond et couvrant le rebord, des maisons, des buissons et des arbres.

D. 48.

3946. Coupe plate. Sur un promontoire on voit Alexandre et Roxane ou Mars et Vénus dans une nudité presque complète et entourés d'amours; à l'horizon, quelques bicoques qui doivent figurer un palais.

D. 29.

FAIENCES DE SAVONE

3947. Grand plat à peinture polychrome (Voir pl. V, fig. 1 et 2).

D. 35.

3948. Plat, peinture bleue, sur glaçure blanche : des personnages, hommes et femmes, se promènent dans une plaine ombragée par des arbres élancés; au loin, un castel et au delà, des montagnes.

D. 48.

FAIENCES DE GINORI

3949. Cafetière à décors roses sur couverte blanche. Style Louis XV, le goulot est formé par une tête de dauphin, le décor par des bouquets de fleurs, des papillons et de légers méandres entourant le bord supérieur de la cafetière et le bord inférieur du couvercle.

H. 29.

3950. Assiette à soupe, décors imitation de porcelaines du Japon (Voir pl. VI, fig. 5).

D. 23.

FAIENCES DE DELFT

3951. Coupe plate, décors bleu foncé, opaque et gris sur couverte blanche.

Dans un paysage, formé par des collines et des arbres, on voit un homme à cheval auquel un aubergiste en costume flamand verse à boire au moyen d'un pot à anse. Ces deux personnages sont placés dans le paysage sans aucun égard pour ce dernier, tellement que les pieds du cheval et ceux de l'homme reposent sur des collines et des vallées qui devraient occuper le fond du tableau.

D. 31. H. 7.

3952. Deux potiches à pans et col allongé et évasé au sommet. Décoration plus simple, mais rappelant celle de la théière de Faenza.

H. 23. D. 15.

FAIENCES DE NEVERS

3953. Coupe légèrement évasée, décors blancs et jaunes sur couverte bleue (Voir pl. II, fig. 3).

D. 23.

FAIENCES DE MOUSTIERS

3954. Plat creux, décors bleus sur couverte blanc bleuâtre, analogue à celle de la théière de Faenza (Voir pl.V, fig. 3).

D. 31.

3955. Plat, style Louis XV, semi de fleurs, plantes, animaux et hommes; jaune et orangé sur couverte blanche.

D. 34.

3956. Assiette, même décoration que le plat précédent; sous un arbre on remarquera un ménétrier devant lequel danse un personnage à tête humaine portant deux longues oreilles d'âne (caricature).

D. 25.

3957. Assiette, pareille à la précédente, on y voit entre autres un moine mendiant à la figure lubrique et accompagné d'un chien.

D. 24.

FAIENCES ALLEMANDES

3958. Assiette (Lorraine) ; un Chinois assis à terre et tenant une ombrelle. Couleurs violentes et heurtées.

D. 27.

3959. Assiette : un paon et quelques fleurs d'un vert cru sur couverte blanche.

D. 22.

3960. Porte-bouquet décoré de semi de fleurs dans lesquelles on voit deux espèces de rouge et rappelant comme teintes celles des peintures émaillées sur verre.

L. 16. H. 9.

3961. Porte-bouquet, pareil au précédent.

L. 17. H. 10.

3962. Porte-bouquet, comme forme pareil au précédent, tandis que la disposition et la couleur des fleurs sembleraient indiquer un décor plutôt français qu'allemand.

L. 19. H. 10.

FAIENCES PERSANES

3963. Un pot, représentant des traces de dorure, ainsi que le beau rouge rubis (Voir pl. VI, fig. 3).

H. 25. D. 14.

3964. Un pot dans la décoration duquel les tulipes et les jacinthes jouent un rôle important.

H. 26. D. 15.

3965. Un pot, présentant un semis de fleurs informes, bleues, rouges et vertes, séparées à la naissance du col par une bande blanche portant des raies rouges verticales.

H. 23. D. 15.

3966. Pot à boire à anse (Voir pl. VI, fig. 4).

H. 27. D. 10.

3967. Plat creux à décors verts sur couverte blanc-verdâtre.

D. 32.

3968. Assiette, le rebord décoré de tortillons noirs, le fond de palmes, tulipes, roses, jacinthes, fleurs de lys. Le rouge qui décorait la plupart de ces fleurs est devenu jaune sale par un excès de chaleur à la cuisson.

D. 25.

3969. Théière, décors bleus, jaunes et rouges, imitant ceux des verres antiques doublés.

H. 9. D. 11.

PORCELAINES

INTRODUCTION

La porcelaine est composée de sable feldspathique fusible et de silicate d'alumine hydraté infusible ; la première de ces deux substances donne la transparence, la seconde la dureté à ce composé.

Les Chinois donnent le nom de Pe-tun-tse à la matière fusible et celui de Kao-lin à la substance infusible.

Ce n'est qu'à partir de l'année 1712 que l'on connaît en Europe la composition de la porcelaine et cela par une lettre accompagnée d'échantillons, adressée par le supérieur général des Jésuites français en Chine, François-Xavier d'Entrecolles. C'est d'après ses données que l'on établit par la suite la fabrique de porcelaine de Sèvres.

La fabrication de la porcelaine est excessivement ancienne en Chine, puisque l'on en a trouvé dans certains tombeaux de l'Égypte et que l'on sait que les jonques chinoises en exportaient en grande quantité par le golfe persique d'où les caravanes la transportaient en Perse et jusqu'à Alep.

Cependant il ne paraît pas qu'on l'introduisît en Europe d'une manière courante avant le XVme siècle, et ce trafic fut longtemps aux mains des Portugais, d'où il passa ensuite à la Hollande ; c'est ce qui explique la quantité de belles porcelaines de la Chine qui se rencontre dans ces deux contrées.

Vers le XVIme siècle, les objets de porcelaine étaient encore fort rares, et ce n'est qu'au siècle suivant que l'usage en devint général, au moins dans les classes élevées de la population.

L'ignorance dans laquelle, systématiquement, on maintenait l'occident sur les modes de cette fabrication explique l'envoi en Chine de dessins d'armoiries et de décors que l'on faisait appliquer en Chine sur des services entiers à destination de l'Europe.

En Chine même les diverses dynasties impériales adoptèrent des couvertes colorées, réservées exclusivement à leur usage, et c'est à ces produits que l'on a donné les noms de famille jaune, verte, rouge, etc., termes qui désignent simplement la date approximative des produits.

Au Japon, l'an 27 avant J.-C., les partisans d'un prince de *Sin-ra*, ancien État de l'isthme de Corée, émigrèrent au Japon, où ils s'établirent et fondèrent la première corporation des fabricants de porcelaine. Mais cette fabrication, malgré l'extension rapide qu'elle prit, resta inférieure, dans la qualité de ses produits, à la Chine, jusqu'à ce qu'un Japonais, en 1211, accompagné d'un bonze eut l'idée de passer dans les principales manufactures chinoises, dont il apprit tous les secrets. A partir de cette époque, le Japon put lutter avantageusement avec sa rivale dans l'art de fabriquer la porcelaine.

On trouvera dans les ouvrages de Marryat, de Jacquemart, de Salvetat, etc., des renseignements exacts et complets sur tout ce qui concerne les porcelaines orientales et occidentales, ainsi que sur les poteries en général.

PORCELAINES

PORCELAINES DE LA CHINE

Famille verte

3970. Deux grands plats creux, décor : médaillon au centre sur lequel on voit des arbres à thé et des bananiers ; au pourtour un ornement d'enroulements bleus et au delà sur la partie qui se relève et forme rebord, trois bouquets de fleurs dans lesquels on remarquera particulièrement les tons du jaune, du vert et du rouge.

D. 31.

3971. Bol décoré dans le bas de segments figurant une fleur ouverte et dont chacun des lobes porte un œillet et sa tige alternativement brun et rouge. De cette fleur sortent des rochers, des vagues, des dragons et des poissons.

A l'intérieur, près du rebord une bande où l'on voit des feuilles de vigne, alternant avec des sortes de grappes de raisins. Les tons rouges et verts sont les plus remarquables.

D. 16. H. 8.

3972. Bol hexagonal, dont la décoration figure l'intérieur d'une basse-cour fermée par une barrière, au delà de laquelle on voit des arbrisseaux en fleurs et des bananiers. Plusieurs coqs et poules au riche plumage, se battant, man-

geant ou chantant sont figurés au premier plan ; le pied est orné d'une grecque couleur rubis. Le rebord supérieur est doré et l'intérieur du vase est entièrement recouvert du beau vernis qui distingue cette famille.

GdD. 18. H. 8.

Famille rouge.

3973. Deux plats creux décorés en semis de fleurs bleues, rouges et or.

D. 27. D. 26.

Époque de Louis XIV.

3974. Deux assiettes à soupe décorées à la Chine d'après des dessins envoyés d'Europe, figuration grotesque du jugement de Paris.

D. 23.

3975. Assiette à soupe, forme Louis XV, à décors polychromes, guirlandes et bouquets.

D. 24.

PORCELAINES DU JAPON

3976. Bol formé par 16 segments alternativement blancs et colorés en bleu ; ils sont alternativement recouverts de dessins en losanges, en grecques et en étoiles, agrémentés sur le tout de tiges de plantes diverses dont la racine paraît être dans le pied du vase, et dont les fleurs aux brillantes couleurs et même dorées serpentent autour du bol. Le pied est décoré en volutes alternantes couleur rubis.



N° 3974 (Chine).

A l'intérieur au fond un médaillon formé par une plante de thé, feuilles et fleurs ; ce médaillon est entouré de 16 demi-cercles blancs sur fond rouge, dont les pointes sont dirigées vers le centre et qui sont entourées à l'extérieur de 2 raies circulaires bleues. Contre les parois intérieures du bol, on voit s'épanouir des branches d'arbres portant des fleurs et des fruits qui paraissent sortir de l'extérieur et se rabattre vers le centre.

On remarquera la beauté des couleurs bleues, rouges et vertes.

D. 21. H. 10.

3977. Bol au vernis bleu persan, décoré en dessus d'ornements dorés dans le style persan.

D. 29. H. 13.

3978. Bol pareil au précédent, mais plus petit, le bleu est plus pur.

D. 25. H. 11.

3979. Bol décoré à l'extérieur d'arbres, de rochers et de nombreuses embarcations, le tout en bleu sur fond blanc. A l'intérieur, au fond un médaillon avec un sujet analogue. Vers le haut une bordure en méandre de feuilles et de fleurs gracieusement contournées.

D. 21. H. 10.

3980. Plat à décors de fleurs et de feuilles semées sur le fond et le rebord ; au centre une étoile à 8 lobes alternativement bleus et blancs, agrémentés d'ornements dorés ; l'or, du reste, joue un grand rôle dans l'ornement de ce plat, en dessinant les lobes des fleurs et les nervures des feuilles. Rouge, bleu et or.

D. 34.

3981. Assiette à soupe, forme européenne, fond légèrement bleuâtre, décor se rapprochant pour les tons de celui du bol nº 3976 (Voir pl. VI, fig. 2).

D. 22.

3982. Plat, le rebord décoré en lambrequin, la paroi en quatre compartiments de losanges et étoiles divisés par des cartouches portant une fleur. Au centre trois vases de fleurs sur des tabourets, et un canard au milieu d'un bouquet de fleurs.

D. 32.

3983. Flacon à parfums à décor bleu et or (Voir pl. VI, fig. 1).

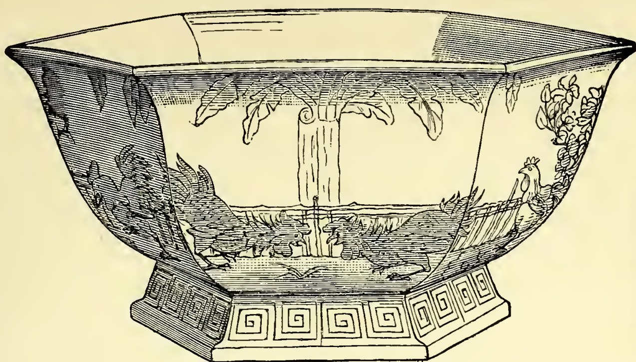
E. 11. H. 21.

3984. Statuette de guerrier japonais en costume, portant son chasse-mouches replié. En tête le casque avec le croissant jaune et le soleil rouge, tous les vêtements sont laqués en noir et rouge avec dessins or superposés.

H. 21.

3985. Statuette analogue à la précédente, le casque est remplacé par le bonnet de cour; il tient un éventail et est vêtu comme le précédent dont la face et les mains sont blanches.

H. 22.



N° 3972 (Chine).

N° 3982 (Japon).

VERRIÈRES

Nous avons traité dans le volume précédent, à propos de la fabrication du verre dans l'antiquité, des modes employés pour la coloration des verres. Cette coloration s'obtient pour l'usage des vitraux par des procédés analogues à ceux que j'ai décrits, avec cette différence de l'emploi partiel d'émaux fusibles étendus sur du verre blanc, et qui porté au four s'y vitrifie superficiellement à une température de fusion inférieure à celle du verre lui-même.

L'habileté du peintre consiste dans ce cas particulier de la fabrication des vitraux dans une division rationnelle des divers morceaux qui doivent être réunis par de petites bandelettes de plomb, pour former le tableau final transparent. Cette difficulté disparaît à mesure que la fabrication se perfectionne et que l'on peut obtenir des étendues plus considérables de verre coloré d'un seul morceau.

Cet art se développa rapidement en suivant la marche ascensionnelle des arts en général; arrivé à son apogée dans le XVIme siècle, il décrut rapidement par suite de l'abandon de l'architecture gothique, pour disparaître presque entièrement au XVIIIme siècle. Ce n'est que depuis 50 ans environ que cet art, grâce aux progrès des sciences chimiques a pris un essor tout nouveau et les verrières d'aujourd'hui ont mis à la disposition des artistes la plupart des teintes qui font la beauté

des anciens vitraux. Il ne faut pas toutefois perdre de vue que les tons si harmonieux des siècles passés doivent cette douceur même, à une action prolongée des agents atmosphériques, ainsi qu'à des accidents de fabrication que le hasard plus que l'habileté des verriers d'alors a pu produire. En un mot, la *patine* qui les couvre donnera probablement, dans quelques siècles, à nos vitraux d'aujourd'hui ces teintes fondues, douces ou puissantes, ce charme en un mot des produits anciens.

VITRAUX

3986. Moine portugais (saint), croix rouge sur son vêtement bleu, sa tête est entourée d'une auréole, en bas on voit la date 1544. Tout le pourtour et les morceaux manquants sont garnis par des morceaux de verre de l'époque, mais qui ne se rapportent pas au sujet. L'angle seul de droite en haut paraît être du fond de l'original.

H. 65. L. 38.

3987. Le Christ en croix (aquarelle), on remarquera les types singuliers des personnages. L'auréole de la Madeleine porte la date de 1520 (Voir pl. IX, fig. 1 et 2).

H. 46. L. 38.

3988. Adoration des mages, la tête du roi mage agenouillé est refaite; l'auréole de la Vierge porte la date 1561.

H. 45. L. 32.

3989. Écusson et armoiries de Henri Höfli, ancien landvogt du comté de Sargans, ancien gouverneur de Glaris, avec la date 1607. Au-dessus du chef on lit la devise : Plein de bonheur avec joie.

H. 25. L. 20.

Woll Här Glück
Mitt Fröüden

Heinrich Höfli Gewesner Landtuogt der Graff
schafft Sangans der zitt Statthallter zü Glaris·1607

N° 3989.

3990. Assemblage de fragments de verrières dans lesquels on voit un buste d'homme ; une scène de combat contre les Turcs ; un homme en prière devant un autel ; en dessous la date 1599.

H. 21. L. 20.

ÉMAUX

ÉMAUX CLOISONNÉS

3991. Boîte à hosties, couvercle conique, surmonté d'une croix. Sur le corps cylindrique et sur le corps conique, deux médaillons *IHS*, alternant à angles droits ; le couvercle est surmonté d'une croix grecque (Voir pl. VII, fig. 1).

H. 12. D. 7.

3992. Pot japonais (Voir pl. VII, fig. 2).

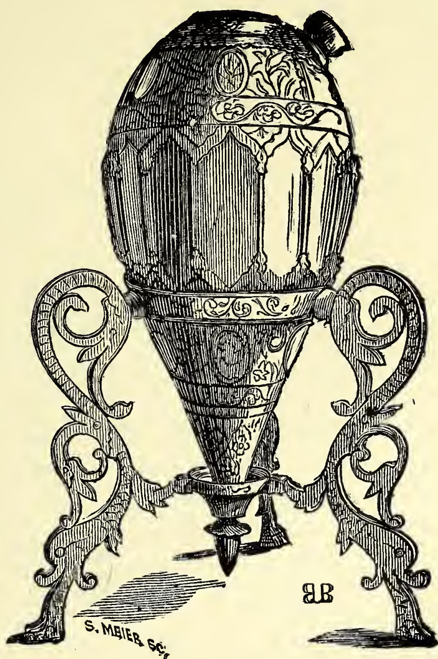
D. 13. H. 14.

3993. Deux anneaux japonais, entrelacs à dessins rouges, blancs, bleus et jaunes sur fond vert foncé.

D. 4. H. 5.

3994. Petite assiette ou soucoupe décorée de même sorte, si ce n'est que sur le plat on voit au centre une rosace verte, jaune, rouge et vert-bleu, entourée d'une série de petites volutes, qui par leur éclat métallique se détachent sur un fond d'émail blanc-sale, dont la couleur est rehaussée par deux dragons noirs et quelques taches vertes, rouges et jaunes d'un heureux effet.

D. 13.



N° 3995 (émail persan).

ÉMAIL TRANSLUCIDE

3995. Poire de narghilé, formée d'une noix de coco, recouverte d'une chemise en argent; la décoration se compose de deux coupoles émaillées se reliant par des colonnettes soudées après coup (Voir pl. VIII, fig. 3 et 5).

H. 25. D. 10

3996. Coupe persane émaillée des deux côtés (Voir pl. VIII, fig. 4 et 6).

D. 19. H. 9.

3997. Plaque d'émail de Limoges, XVIme siècle (Voir pl. VIII, fig. 1).

H. 19. L. 16.

3998. Statuette de Pallas. Minerve en argent doré avec les chutes de la cuirasse et les brassières émaillées en blanc et en rouge; elle repose sur une base en cristal de roche, sertie dans un cercle, portant sur fond d'or une guirlande de fleurs rouges et vertes, agrémentée de six nœuds en émail noir (Voir pl. VIII, fig. 2).

H. 12.

ÉMAIL SUR FOND BLANC

3999. Tabatière, peinture sur couverte blanche opaque (Saxe), le dessus représente un port de mer, à droite un temple en ruines, sur le devant un navire au radoub, puis d'autres embarcations, des hommes et des femmes; enfin une li-

gne de collines rocheuses à l'horizon. Les parois verticales sont décorées de semis de fleurs.

L. 7. La. 5. H. 3.

4000. Tabatière, décor en grisaille, encadré de violet sur couverte blanche (Saxe). Les sujets ont trait à des scènes d'amour et sur les bas côtés on voit de petits paysages.

L. 8. La. 6. H. 4.

PEINTURE ÉMAILLÉE SUR VERRE

4001. Verre à boire, couleurs opaques appliquées au petit feu et présentant, entre des zigzags blancs et des filets rouges et jaunes, une guirlande de fleurs et de feuilles qui tourne autour du verre ; on y remarquera la beauté des couleurs : rouge, jaune, vert, blanc et bleu.

H. 10. D. 8.

Nous faisons suivre ce court inventaire des quelques émaux que renferme la collection, de la réimpression de recettes d'émailleurs de Limoges, pensant que nos peintres pourront en tirer quelqu'utile renseignement pour l'art qu'ils pratiquent, bien que les Petitot et les Bordier aient depuis lors fait subir à la peinture sur émail une transformation complète.



N° 4000.

RECETTES

DES

ÉMAILLEURS DE LIMOGES

Nous empruntons aux *Notices sur les émailleurs et l'émaillerie de Limoges* par Maurice Ardant (Isle 1855), les notes et recettes qu'il y a reproduites d'après des manuscrits originaux.

« Les émaux de quoi je fais ma besogne sont d'étain, de plomb, de fer, « d'acier, d'antimoine, de saphre, de cuivre, d'arène, de salicort, de cendres « gravelées, de litharge et de pierre de Périgord. »

BERNARD DE PALISSY.

Premier manuscrit de deux feuillets.

« Le présent pappier est à moy, de Dominicque Mouret, orfeure, filz de feu « Dominicque Mouret. Qui le moy trouvera le moy randra. Quy le présent « pappier trouuera à Dominicque le randra, qui se nomme par sont nont, Do- « minicque de bon renont. A esté fait le présent pappier l'an 1583. »

D. MOURET, *pnt.*

AU NON DE DIEU.

Memoyre pour férre de leymail blan.

Prenez ugne liuure veyre blanc bien pillé et ung cart de liuure de carsine quet de lestaingt brullé et mys en poudre, et le passer bien fint, et le melles avec ledit veyre, et faites fondre le tout ensemble, et fera beau.

Après avoir donné une idée de l'orthographe de Dominique Mouret, j'écris la suite du manuscrit suivant celle de notre temps.

Pour faire de l'émail d'azur.

Prenez du verre blanc, une livre, et trois onces de safre (préparation de cobalt), et les faites fondre ensemble, et fera beau.

Pour faire du noir.

Prenez une livre verre et un quart de livre de pierre de couleur, ou autrement nommée pierre de *Périgord*, bien passés finement, et faites fondre le tout et fera beau.

Pour faire de l'émail vert.

Prenez une livre verre et deux onces d'écaille de cuivre et un peu de rouille de fer, et le mêlez tout ensemble, et le faites fondre, et fera beau.

Pour faire de l'émail que j'appelle gueule.

Prenez une livre de verre et un quart de cuivre rouge, et ferez fondre le tout ensemble, et fera beau.

Pour faire de l'émail bleu clair.

Prenez dix livres de verre dessus dit, de chaux accoutumée, et de safre calciné demi-livre, et de sel alcali un quarteron; mêlez tout ensemble, et mettez-le fondre dans un mortier au four de verre, et le laissez affiner par l'espace de quatre heures, puis remuez-le avec un bâton court, et laissez-le affiner par l'espace de trois jours, puis jetez-le dehors avec une cuiller de fer et en faites des pains, et mettez-y une marque si vous voulez, et sera fait.

Pour faire violet clair.

Prenez dix livres de verre blanc et un quarteron de couleur fine, une livre de Périgord calciné, et mêlez tout ensemble; et, quand tout sera mêlé, mettez-le fondre au four de verre dans un mortier, et le laissez affiner l'espace de trois jours, comme est dit ci-devant.

Pour faire l'émail de plate appelé violet.

Prenez six livres du dit verre, et le mettez fondre par l'espace de quatre heures, et puis mettez dedans demi-quart d'once de couleur calcinée appelée teinture de la chaux accoutumée; puis remuez-le avec un fer court par trois fois, et le laissez affiner comme est dit plus haut.

Pour faire émail de plate.

Prenez six livres du dit verre, faites-le fondre durant quatre heures, et mettez dedans ladite matière six quarterons de safre calciné et deux tiers de chaux accoutumée, et puis remuez-le comme dessus.

Pour faire noir clair.

Prenez dix livres de verre, un quart de chaux accoutumée et un tiers d'azurton. Pulvérisez le tout ensemble bien nettement, et mettez-le fondre dans le mortier au four par quatre heures; puis remuez-le trois fois d'un bâton court, et le laissez affiner l'espace de trois jours. Et après jetez-le avec une cuiller de fer frottée d'ocre; mettez-le recuire pendant un jour, et votre émail sera fait.

Pour faire émail d'incarnation.

Prenez dix livres de verre blanc susdit, lequel soit bien purifié, et un quart de chaux accoutumée, et un quart de couleur de Périgord calcinée, et mêlez tout ensemble; puis mettez-le fondre, et faites comme dessus.

Pour faire émail vert bien clair.

Prenez six livres de verre blanc qui soit bien moulu, et trois livres de chaux accoutumée, et d'azurton .... (Le reste manque : il est à croire qu'il y avait du *cuivre jaune.*

Recette de couleur grise pour besogne émaillée.

Prenez azurton, une once; sel ammoniac, une once; alun de glace, deux onces; sel commun brûlé, quatre onces, le tout broyé et détrempé avec du verjus.

Pour faire azurton.

Prenez quatre gros cire *ucomélie* (limousine), demi-once azurton, demi-once bol arménie, et mettez fondre la cire dans quelque pot bien net; et, quand sera fondue, faut mêler le tout ensemble, et puis le jeter dans une écuelle avec de l'eau.

Pour faire du rouge d'émail éprouvé.

Prenez vitriol romain brûlé, quatre onces; couperose, une once; alun, une once; azurton, une once; sel commun, quatre onces; salpêtre affiné, une once douze grains: le tout bien moulu ensemble et détrempé avec de l'eau nette, pour la première fois, et l'autre avec de l'eau faite avec du sel commun et du sel ammoniac, autant de l'un que de l'autre, fondus ensemble dans quelque bouloir bien net, quelque plat de terre bien propre, ou bien avec du vinaigre.

Pour faire le noir pour tirer sur l'émail.

Un peu de rocaille verte et de l'écaille de fer davantage, un peu d'émail noir cassé, tout ensemble le broyer et le laver.

Pour faire le noir qui reluise sur blanc.

Une once d'écaille de cuivre et un peu de rocaille jaune et claire, et broyer le tout ensemble et le laver; mais ne faut faire bouillir les pièces, car le noir viendrait sale.

Pour faire d'autre noir.

Y mettre du noir qui fait pourpre et de l'écaille de fer, et broyér et laver comme dessus.

Pour faire noir pour tirer sur l'argent.

Cinq fois d'écaille de fer et une fois de noir de Venise, le broyer et laver

Pour du rouge pour travailler sur les émaux.

Il faut prendre du couperose vert qui soit tout en grandes pièces, et le plus clair et le plus vert. Il faut prendre un creuset qui soit comme ceux-là des orfévres qui fondent l'argent, et mettre du couperose dedans la moitié du creuset et tu prendras de l'eau forte, et en jetteras dans ton creuset afin qu'il soit mouillé le couperose. Plus mettras ton creuset sur le feu, et tu verras que l'eau forte commencera à faire bouillir ton rouge, et, avec un bâton, tu le démêleras jusqu'à ce qu'il ne bouillira plus. Après tu y feras un peu plus de feu, et couvriras ton creuset de quelque morceau de tuile qui soit bien net, et le laisseras dans le feu pendant deux *Pater*, puis le laisseras froidir, et puis tu choisiras le plus rouge, et le mettras dans une écuelle de faïence, et mettras de l'eau dessus ton rouge, et le laveras comme de l'émail, jusqu'à ce que tu prendras, avec ton bout de doigt, sur la langue voir si cela pique. Il le faut laver jusqu'à ce que tu ne sentiras que de l'eau; puis il le faut faire sécher, et le mettre sur le marbre, et tu le remettras dans le four pour lui donner bonne couleur, et tu mettras de rocaille bien pilée et passée au travers d'un tamis bien fin; et il te faut mettre deux fois de rocaille comme de rouge, et puis le bien broyer fin et bien proprement, et prendre garde que rien ne tombe dedans; quand tu l'auras broyé avec de l'huile d'aspic, tu le retireras, et le mettras sur des cartes qu'on *gomme*, et les plieras afin qu'il ne tombe pas. L'huile s'en ira, et ton rouge demeurera tout sec.

Autre manuscrit d'une autre écriture.

Pour faire le noir pour tirer sur l'argent ou sur le blanc.

Pour le couvrir de couleurs faut avoir de bonne écaille de fer neuf et de la roncaille verte qu'on fait des chapelets; y mettre autant d'écaille comme de

roncaille. Le pourrez un peu laver, mais le laisser bien reposer et le broyer sur un caillou afin qu'il n'ait pas de *lype* (*sic*); car un marbre de pierre se pourrait user, se mêler parmi le noir, et le ferait boursouffler sur la besogne.

Pour faire le noir qui a lustre.

Faut faire brûler du cuivre, en prendre l'écaille, et y mettre un peu de sanguine qu'on fait le fardement d'armuriers en brunissant l'or sur les gardes des épées. Celle qui fait la plus noire est la meilleure; mais il en faut fort peu, et ne tirer de ce noir sur la besogne qu'au dernier feu, quand on tire l'or; car, s'il retournait deux fois dans le feu, il se gâterait : ainsi faut pas couvrir de couleur, ni de blanc, ni d'aucune chose, et le broyer bien sur un caillou, et le laver un peu.

Pour broyer l'or à mettre dans les coquilles et tirer au pinceau.

Faut, de chez les batteurs d'or qui sont à Paris ou à Lyon, de ces rognures qu'ils coupent en faisant les livres rouges qui sont *lourds*, et faut avoir du salpêtre et de la gomme, et le faire fondre et le broyer sur un marbre ensemble l'or; et après avoir un linge épais et de l'eau qui soit chaude sans bouillir. Mettre l'or qui a été broyé sur le marbre tout dans le linge, et le mêler dans l'eau en le passant dans un plat, et l'or demeurera tout au fond du plat; et, s'il n'est pas bien lavé, il faut le laver avec de l'eau fraîche et le laisser bien reposer.

Autre recette pour broyer l'or fin duquel on puisse tirer avec le pinceau.

Prenez autant que vous voudrez de feuilles d'or battu, et les mettez dans une tasse de verre bien unie; mouillez ladite tasse d'eau claire, puis broyez votre or avec le doigt, mouillant aucune fois le doigt; ne le tenez pas trop large en le broyant; continuez de le faire jusques à ce qu'il soit bien moulu en y ajoutant toujours de l'eau, et, quand il te semblera qu'il soit bien broyé emplis ta tasse d'eau fraîche, et remue très-bien ton or, puis laisse-le reposer une demi-heure. Ote cette eau, et tu trouveras l'or au fond de la tasse, lequel tu *lairras* sécher à ton plaisir. Quand tu le voudras mettre en œuvre, détrempe-le avec eau gommée ; il le faut garder bien couvert, de peur qu'il ne se salisse. Ceci est la plus belle manière pour faire l'or moulu.

Pour faire le fardement.

Faut avoir de la sanguine que les armuriers brunissent l'or; mais il y en a de meilleure l'une que l'autre, et le laverez; en le lavant le plus fin sera plus

clair que l'autre, et le dernier sera plus obscur et servira pour faire des *playrs*, et le laisser bien reposer dans des verres, et le broyer sur un caillou bien dur et bien net.

Pour faire d'autre façon de fardement.

Faut prendre de la sanguine et du safre jaune qui soit clair, et n'y mettre que la qnatrième partie de safre et les trois quarts de sanguine, et le broyer sur un caillou, et le laver comme l'autre. En le lavant en ferez de deux.

Pour faire la fondason.

Faut avoir de bon verre de cristal ou à tout le moins qui soit de pierre, qu'il n'y ait pas de fougère dedans, car ferait tout fendre sur les pièces, et avoir de la mine de chez les épiciers qui est de couleur orange, et la essayer qui fonde bien auparavant ; car il y en a qui a de la terre dedans, et ferait casser la *fondason*. Il faut un quart de mine et trois quarts de verre. Si vous voulez mettre un peu plus de mine, tant meilleure elle sera, et la ferez bien fondre tout mêlé ensemble, et le verre bien cassé et tamisé, car tant plus fin il est, tant mieux il fond ; et la ferez dans des cruges (cruches) de terre ; les mettrez dans un fourneau de briques ou un fourneau de ceux que nous recuisons.

Pour faire des pièces d'émail sur fondason qu'on appelle.

Faut laisser les pièces de cuivre qui sont fort selon la grandeur des pièces, et les enlaver et les blanchir avec de la rase de vin (tartre du commerce), du sel et de l'urine, un peu de vinaigre ou de vin; quand les pièces auront bouilli, dans un bassin, qu'il n'y ait rien de gras, les faut tirer et les laver avec de l'eau fraîche, et, si elles ne sont bien nettes, les faut grattaboisser ou les frotter avec du verre cassé ou du sablon, et après les charger de *fondason* qui soit bien lavée, et les ferez sécher avant de les mettre dans le feu et après tirerez un simple trait de noir de l'histoire que voudrez, du noir d'écaille ou de roncaille, et mettrez l'argent dessus là ou voudrez, et les ferez tenir avec de la graine de *coudouin* (coing), qu'il faut faire avec de l'eau . . . ferait boursouffler l'argent à n'être pas bonne, et mettrez le blanc au même feu que vous mettrez l'argent; et où seront les nus du visage faut laisser la *fondason*, et après recuire. Quand on l'a eu recuit, si l'argent ne tient bien en sortant les pièces du feu, faut passer un marteau sur l'argent fort habilement, car ce s'enfoncerait ; après les *coutonner* avec un petit linge qui ne soit pas gras, et après tirer du noir d'écaille et de roncaille sur l'argent, sur le blanc, sur la *fondason; ramener* sur feu pour en *rachausser* (rehausser) de blanc, bailler des jours là où feront besoin, et après les recuire. Quand elles seront recuites,

les faudra charger de toutes couleurs, et, là où seront les nus, il faut charger d'azur, ou de violet, ou de pourpre, ou de noir, et les ferez sécher et les essuierez avec un linge pour tirer l'eau, et le recuirez.

Quand cela est recuit, faut coucher tous les *nœuds* de blanc fort fin et les mettre recuire, et en bailler quelque jour par la pièce s'il y a besoin. Après pourtraire les *nœuds* et visages, et recuire vos pièces ; et, quand seront recuites, les rehausser de bon blanc là où seront les jours, et, s'il y a besoin de mettre du jaune sur le poil, y en mettre, et repasser de couleur s'il en est besoin ; et recuirez, et, après avoir recuit, faut *tayer* d'un blanc net et fin et fort *lourd* qui fera *flouc* les nus, et les recuirez. Après avoir recuit, faut passer un lavis de fardement sur les nus ; et, si les visages sont bien formés, prendrez un peu de noir dans une coquille de celui d'écaille de fer et de rocaille verte avec un peu de fardement dedans, et pouvoir former le visage de cela, et après les farder de fardement, et ferez un peu plus rouge qu'il ne faut, car le feu en prendra, et, avec une broche pointue, ôtez le fardement qui sera dans les yeux, et après tirez des pièces d'or de coquille avec un peu de gomme dedans pour le faire tirer, et après les recuire. Quand les pièces seront recuites il les faut faire bouillir avec de l'eau et de l'alun : cela fait monter l'or en couleur, et les lavez avec de l'eau fraîche, et les essuyez avec un linge net et après passez une plume dessus pour les nettoyer encore mieux, et faut essayer les couleurs si elles sont bonnes sur argent ou sur blanc avant de les mettre sur les pièces, et casser les couleurs dans un mortier bien net, et les broyer dedans ou sur un marbre de caillou ; mais ne faut pas qu'elles soient tant broyées et qu'elles soient bien lavées avec de l'eau bien vite, et qu'il ne demeure aucune *ligueny* (vilainie) dans le blanc. Regardez qu'il ne tombe pas de terre dedans ni de poussière : tenir bien couvert, et ne mettre jamais les pièces dans le feu qu'il ne soit à demi passé, et qu'il n'y ait pas de flambe, car autrement cela gâterait les pièces.

Pour faire les pièces sur noir.

Faut charger de fondason et après de benu noir, car autrement vous feriez tout gâter ; si ce n'est assez noir, il faut le repasser d'un violet fort terne dessus, ou un autre noir qui ne soit pas *plombeux*. Pour le premier noir qui est sur la fondason, encore qu'il soit plombeux, il est bon, ne fond pas ; ce violet lui baille *l'autre* dessus. Quand les pièces ont été chargées de fondason et deux fois de noir, faut mettre la feuille d'argent, la poser avec de la graine de *coudouin* (coing), et coucher de blanc et pourtraire, et recuire, et faire tenir l'argent habilement avec un marteau et avec un linge ; et après tirer de noir d'écaille, de fer et de rocaille sur l'argent, et rehausser les pièces, et recuire et après charger de couleurs, et après recuire, et après *tayer* d'un blanc fin et

net, et recuire, et après passer de *lavis* de fardement. S'il y a besoin de former quelque visage, un peu de ce noir d'écaille de fer et de rocaille verte avec un peu de fardement, et les farder après, et tirer d'or, et les recuire à un feu qui ne soit pas violent, qui soit avancé de passer, et après le faire bouillir avec de l'alun, et le laver avec de l'eau fraîche, et les essuyer avec *un linge*.

LA FASSON DE L'ESMAILLERIE

RECUEILLIE PAR RENÉ FRANÇOIS DES ANCIENS ESMAILLEURS

1° Tout le faict de l'esmaillerie despend des métaux et du verre, choses qui symbolisent beaucoup. Le meilleur de tous les verres pour faire l'esmail, c'est celuy de pierre, car le verre de fougère ou fousteau, ou de salicor, est trop volatil et trop mol.

2° Pour le purifier, esclaircir et rendre en cristallin (dont on fait l'esmail clair pour coucher sur les métaux et l'espois pour appliquer aux ouurages de terre), il faut dissoudre la soude (c'est-à-dire ce . . . d'herbes pour faire les verres) dans l'eau chaude . . . la filtrer net : car ainsi on en espure la crasse. .

3° Après on euapore l'eau, on congèle le reste en une substance claire, nette, qui s'appelle le sel alcali, puis on le mesle auec le sablé ou cailloux préparez, et iettant le tout dans le four des verriers, on y iette du minium ou minéral ou artificiel fait de plomb calciné, rouge comme cinnabre : cela demeure six iours au four ; les deux premiers iours cela est iaune, les deux autres verdastre ; puis, se deschargeant peu à peu, le verre deuient clair et transparent comme l'air.

4° De ce cristallin ainsi affiné au feu on fait les fausses pierreries et les esmaux ; mais on l'assemble auec une chaux métallique faite de plomb et un tiers d'estain de Cornoüaille bien calcinez au four de reuerbération. L'estain donne corps à l'esmail, c'est-à-dire le faict opaque et sans transparance.

5° Le plomb est médiateur de ces deux substances, car sans luy nul métail ne se peut vitrifier. Prenant donc ce cristallin et cette chaux en poudre fort déliée, les emplastrant ensemble en forme de petit pain tout plat (laissant un trou au milieu pour éuaporer l'humidité), on laisse sécher, on met aprez cela au four d'un verrier, tant qu'il semble qu'il vueille fondre. Tirez le hors, laissez-le refroidir, mettez-le en vn creuset, et le creuset dans vn pot de terre, faites-le fondre, ostez la graisse qui surnage et escume, puis laissez-le affiner vingt-quatre heures.

6° Voilà l'esmail blanc propre à faire tous esmaux, car il est susceptible de toutes teintures. Si vous prenez cet esmail auec du cristallin, le tout bien broyé et mis au four d'vn verrier pour fondre, c'est-à-dire pour le faire noir, jetez dedans du saphre et du pierigot. 2° L'azur turquin se faict auec l'argent bruslé et du soufre; 3° le verd auec du cuiure bruslé par cinq iours en lamelettes tenues, autrement il ne sera qu'vn verd d'oye tirant sur le iaune; 4° le cuiure bruslé par trois fois donne le verd d'esmeraude transparent; 5° le bleu, le violet, le gris, se font auec saphre meslé diuersement; 6° la couleur de perle se fait en y iettant salpestre.

7° Le chef et parangon de tous les esmaux c'est le rouge clair ; le iaune paillé se faict auec l'argent; puis le iaune doré, orangé, citrin, se faict auec rouille de fer raclée des anchres rongez de l'acrimonie de la marine, ou bien auec le saffran de fer distilé auec vinaigre. Et notez que plus l'esmail aura enduré le feu, plus il sera naïf et constant.

8° Le pourpre, incarnat, rouge, cramoisi, partent tous d'vne mesme racine. Le rouge se fait iettant sur le verre et l'esmail blanc du cuiure calciné, limaille de *feu* (fer) et orpiment; et plus y aura de verre, plus il sera incarnat; plus y aura de plomb (il n'y faut point d'estain) et de couleur, plus il sera obscur et chargé.

9° Le rouge clair se faict iettant dedans de l'or, argent-vif, plomb et esprit de cuiure, et souphre de cuiure incombustible. La teinture de ce cuiure-cy est si haute, qu'elle gradue l'or plus haut que nature ne l'a mené; mais sa teincture ne tient pas bon en un feu aspre. Or cela ne se fait qu'auec l'esprit et substance uolâtile du cuiure qu'ôn incorpore auec l'or, les déduisant peu à peu ensemble; il y faut vn peu de mercure, qui défend les teintures de toute adustion, et supporte et amuse l'effort du feu, pendant que la teincture s'incorpore auec l'or.

10° Cet or ainsi teint est le vrai fondement des belles fueilles de rubis; car celuy qui se fait auec le corps du cuiure a touiours des noirceurs, liuiditez et meurtrisseures à cause que la substance du cuiure est ainsi noirastre, et ne se pent amender ny le recuisant, ny réparant auec le rasouër, ny auec lauements de gomme, ny le brunissant. Or celuy qui est fait auec l'esprit de cuiure c'est l'électre des anciens, dont on fait des coupes qui monstrent le poison qu'on ietterait dans le vin.

11° Le seul plomb a pouuoir d'y vitrifier l'or susdit (dont on fait l'esmail rouge clair), ains le rend volatil en huyle, et lors fait or vitré, ou verre d'or, chose si précieuse qu'on en a paué le paradis, disant l'Apoc. (*alypse*), que le paué est d'un or semblable au verre fort net. Et le mot *Hamel*, hébreu (dont vient nostre esmail et le *smalto* des Italiens), est cet *électre* d'Ézéchiel, selon saint Hiérosme, c'est-à-dire vn or vitreux.

12° La nellure a esté autrefois en grand vsage ; elle se fait auec de l'argent fin, du cuiure et du plomb bien incorporez.

13° Les esmaux s'appliquent sur l'or, l'argent, le cuiure (sur les autres métaux non), sur le verre et sur la terre : on a encore trouué moyen d'esmailler le marbre et les pierres dures, sans que le feu les gaste.

14° Pour coucher les métaux (les ordinaires sont noir, verd, violet, tanné, gris, aigue–marine et rouge clair, iaune doré, etc. . . . lesquels sont tous transparents, hormis le blanc et turquin qui ont corps), il faut battre l'esmail en poudre impalpable (la nellure est en grenaille) dans un mortier d'acier, le pilon de mesme, adjoustant vn peu d'eau. Il est meilleur ainsi que de le broyer sur le marbre.

15° Vuidez l'eau et mettez cette poudre déliée en vne tasse de verre, et tant d'eau forte dessus qu'elle le couure, et le lauez si souvent iusqu'à ce que l'eau en sorte bien claire ; l'eau forte le purge de la graisse et onctuosité du métal, et l'eau commune, de la terre entre-meslée.

16° Il faut touiours tenir les esmaux broyez dans l'eau nette, car estans à sec ils chargent aisément quelque ordure.

17° On les prend auec la palette de cuiure pour les coucher sur l'ouurage de basse-taille, mais avec grande diligence, de peur qu'ils ne se confondent, se meslant l'vn parmy l'autre.

18° Estans couchez, il faut auec du papier mouillé et bien esprainé seruant d'esponge, dessécher les esmaux et humer toute l'humidité ; car l'esmail se porte mieux sec que mouillé. Cette couche se nomme la *première peau*. On le met sur vne lame de fer, peu à peu, le poussant dans le fourneau iusques à ce qu'il face semblant de fondre, et bransler (il ne faut pas qu'il fonde tout à fait) ; on tire et on le laisse refroidir, puis on donne la seconde couche, et puis la troisième, cuisant et recuisant tousiours, et donnant le feu plus aspre iusques à ce que la besogne soit faicte.

19° Estant fait et refroidy, il le faut polir auec vne pierre propre à cela, l'acheuer avec le tripoly. Ce polissement s'appelle polir à la main. Les autres façons de polir ne sont pas si délicates ny bonnes.

20° Pour esmailler l'ouurage en bosse, ou demi-bosse, ou plein-relief (car l'esmail n'y peut prendre comme au creux de la basse-taille), on prend des pepins de poires trempez en eau claire, dont on asperge l'esmail qui en deuient gluant et s'attache à l'ouurage.

21° Le rouge clair ne se couche et ne prend que sur l'or; vn autre rouge plus grossier prend aussi sur l'argent et le cuiure. Tous les autres esmaux se peuuent coucher sur l'or, l'argent et le cuiure.

22° Le rouge clair, qui ne mord que sur l'or, s'applique ainsi : Il le faut tirer du feu tout à coup, et l'esuenter avec vn soufflet; car quand il se fond pour la dernière fois, il deuient si iaune que vous ne le scauriez discerner

d'auec l'or (cela s'appelle ouurir), et s'en fait un esmail iaune doré ou citrin transparent. Pour le remettre en sa couleur, il le faut mettre en vn feu lent, où il reprend peu à peu sa couleur, et lors il le faut tirer et refroidir auec le soufflet; le trop grand feu rendrait sa couleur trop chargée, et serait noir et obscur.

23° Ce qu'on nomme esmail et esmailler, en autres termes on dit glace et glacer la besogne; car l'esmail est vne espèce de glace, ou blanche, ou colorée. De façon que surglacer les ouurages c'est les suresmailler, et y mettre la dernière main; car après l'émail il n'y a plus rien à mettre.

24° On fait du faux esmail en meslant de la cendre de plomb ou poudro de cristal, ou bien du verre, le mettant sur le feu dans un vaisseau, et le remuant sans cesse : de là se fait l'esmail clair, ou bien clair d'vn costé et blanc de l'autre : on les teint aussi y iettant ou de la poudre de thuyle, ou terre azurée, ou autres. Que si ces pierres et esmaux sont langoureux en couleur et blaffards, ou sont sombres et ont quelque nuée, il les faut briser en plvsieurs coins, qu'on frappera et échantillonnera, afin que la coulenr obscure par la répercussion des anglets soit esveillée et se regaillardisse, donnant un lustre plus estincelant et naïf.

26° Outre les ingrédiens susdits, on mesle encor en diuerses sortes d'esmaux du vitriol, mignon ou mine de plomb, sel alcaly, escaille ou saffrande, fer, salpestre, verd-de-gris, sel ambriot, manganèse, du saphre.

Voilà à peu prez ce qui se peut dire bonnement de la glace précieuse de l'esmail : pour la diuersité des ouurages, cela n'est qu'vn meslange selon la fantaesie de l'ouurier, qui, pour gagner de l'argent, va diuersifiant et déguisant la besogne.

RECETTES DES LAUDIN ET DES NOUAILHER

Le 11 janvier 1736, mademoiselle *Laudin* (*Valérie* probablement) m'a appris à faire la *potée* pour l'émail blanc. Il faut avoir demi-livre de bon étain fin, et le mettre dans un creuset; mais auparavant il faut mettre le creuset au fourneau qui soit accommodé comme s'il étoit... qu'il ne puisse renverser, et le bien chauffer, comme si on vouloit fondre de l'or, pendant une demi-journée ou environ. Vous jetez votre étain dans votre creuset, et en même temps vous ôterez votre plomb de dans votre étain, et vous verrez aux bords qu'il se fait une croûte toute blanche; vous tirerez du bord cette croûte, et ensuite, de moments en moments vous tirerez jusqu'à ce qu'il n'y aura rieu

plus dans votre creuset; et il faut prendre garde en la tirant qu'elle soit de même couleur : il y en a de deux façons, de noire et de blanche; la dernière est plus noire que la première. Vous en pouvez faire telle quantité que ..... commandent. Une livre ou deux d'étain qui soit bien *réduit* ou *purifié?* et vous retirerez le plomb à proportion. Il se faut souvenir que ce soit du plomb à tirer, et du plomb à tirer dont on se sert pour faire la potée. Vous prendrez votre potée qui sera toute en cendres; mais la plus blanche vous la tamisez dans un petit tamis de soie; après prendrez votre potée et en mettrez dans votre balance telle quantité que vous aurez besoin de blanc pour suivre votre ouvrage. Vous prendrez du verre de Languedoc comme six onces d'eau, et le pilerez et le tamiserez dans votre tamis de soie, et vous mettez pesant comme votre potée quatre fois et demi comme de potée est dit, une fois pesant de potée et quatre fois et demi pesant de verre de Languedoc; après vous le mettez tout ensemble, qu'il soit bien mêlé auparavant que de le broyer, et vous le broyez sur votre marbre jusqu'à ce qu'il soit bien fin; il le faut mettre dans une petite écuelle, en même temps vous *suyves* des cendres doucement dans une autre écuelle qui soit bien grande, et vous tournez jeter de l'eau dans votre petite écuelle, et vous remuez avec votre doigt et votre main ce qui reste au fond de votre écuelle; avoir le soin de retourner broyer; vous laisserez reposer pendant vingt-quatre heures, et vous le changez d'eau.

Dont je me sers pour en vendre.

Afin que personne n'y connoisse rien, je me fais des tourteaux; par exemple, je mets dans la balance la quantité qui convient de potée, et l'on met quatre fois et demi pesant de bon verre ci-dessus; je le détrempe dans une écuelle de fayence; il faut jeter de l'eau pour le détremper, comme il ressemblerait une pâte beaucoup épaisse. Il faut le faire descendre sur une feuille qui soit doublée de trace, et le laisser presque sécher; puis vous mettez sur une tuile plate, et le ferez bien sécher; vous le mettez au fourneau quand vous aurez parfondu votre besogne, et le pilerez dans votre mortier à la coutume. Il faut prendre garde de ne pas faire voir ce secret à personne, car il a coûté bien cher et donné bien de la peine.

Secret pour faire le noir d'émail.

Il faut prendre deux livres de *saphre* qui s'appelle azur *grosse*; il faut prendre la quantité d'azur que l'on voudra qu'on trouve chez les marchands.

Il faut premièrement tamiser son azur, et après le mettre dans un vase de terre neuve et le bien laver jusqu'à ce que l'eau sorte bien claire, et après le bien faire sécher; et après on prendra deux livres de notre azur, et vous mettrez une livre et demie de bon verre de Languedoc, et les mettez ensemble; et

après vous partagez votre composition en trois parties, et vous mettrez la quatrième de minium (mignon) rouge; et auparavant de le mettre ensemble il faut bien l'écraser sur une feuille de parchemin et mêler le tout ensemble; et nous prendrons après une demi-once de Périgord qui est en pierre, qui soit bien calciné dans le fourneau. Après vous le pilerez dans un mortier, et vous en prendrez une demi-once, et le mettrez sur le marbre et le broyez bien fin; et en le broyant vous jetterez parmi un peu de minium, et vous pouvez mettre quatre ou cinq grains de rocaille parmi. Il se faut souvenir que c'est du bon verre de Languedoc, car c'est le meilleur. 1740.

Pour faire la fondaison.

Il faut prendre trois livres et demie de mine de Languedoc et une livre de saphre qui soit bien lavé et tamisé, et nous prendrons notre composition ensemble et bien mêlée; après nous partageons en trois parties, et nous mettons sur la quatrième partie de minium rouge qui soit bien écrasé; et nous prendrons une once d'antimoine et la broyerons bien fin sur le marbre, et le mêler parmi notre composition.

Trois livres et demie de bon verre;
Une livre de saphre;
Une livre un quart de minium;
Un quart d'once de Périgord bien broyé;
Une livre d'antimoine; le tout ensemble.

Si l'on veut, l'on partage en trois parties; et la quatrième de mine rouge; elle est plus tendre que cy-dessus; ou autrement on peut suivre, comme cy-dessus, la quatrième partie de minium rouge.

Pour les fondaisons.

Sur cinquante-six onces de verre, il faut mettre d'azur vingt onces, et partager le tout en trois parties, et la quatrième de mine rouge. Après vous mettez d'antimoine pesant une once et un quart sur toute la composition, et le tout bien broyé ensemble.

Pour faire un bon *creuset*, ou creuset de fondaison, il faut prendre quatre livres six onces de verre de Languedoc, et vous prendrez de l'azur bon pesant une livre et neuf onces, et brouillant cela ensemble, Après tu mettras le tout en trois parties, et la quatrième de bon minium rouge, une once et un quart d'antimoine qui soit bien broyée bien fine avec du minium rouge ensemble.

Voici le dernier *creuset* que j'ai fait le 4 janvier 1744. Je dis: quatre livres six onces de bon verre de Languedoc, bien pilé et tamisé, une livre neuf onces d'azur bleu.

Pour la fondaison que j'ai faite la dernière, sept livres de bon verre et deux livres d'azur bleu, deux livres et demie de minium. Mêlez le tout ensemble, et vous prendrez deux onces d'antimoine bien broyé avec du minium et un peu de la composition bien broyés ensemble, et vous jetterez cela dans votre composition, et bien mêler le tout ensemble. Après vous aurez un pot de terre blanche qui soit bien bon et bien cuit, et vous aurez un autre pot de terre qui couvrira bien juste l'autre pot. Vous ferez chauffer le fourneau afin que lesdits soient bien rouges, et vous mettrez une petite partie de votre composition, et vous continuerez de même jusqu'à ce que vous aurez parachevé de mettre votre dite composition, et celle-là sera bien bonne. Il faut se souvenir de faire un petit trou au milieu du pot de terre qui est celui qui couvre l'autre pot.

Secret de M. Laudin pour faire le bon noir pour l'émail.

1° Nous prendrons trois livres de bon verre de Languedoc et trois livres d'azur, mêlé le tout ensemble. 2° Vous prendrez une livre et demie de mine de *paon ? rouge* (plomb) et un quarteron de limaille des *pleyniers* (travailleurs en fer ?)

Pour faire le blanc.

Vous prendrez de l'étain qui soit bien doux, car c'est le meilleur. Vous prendrez telle quantité que vous voudrez, c'est-à-dire si vous voulez en faire trois livres. Vous prendrez un bon creuset qui soit bien bon, et vous le mettrez dans le fourneau que vous ferez vous-même. Il faut que le creuset soit presque couché dans le fourneau ; et quand votre fourneau sera bien chaud, vous prendrez vos trois livres d'étain, vous les laissez bien fondre, après vous mettez six onces de plomb à tirer, et ensuite, à proportion qu'il fera croûte, vous tirez cette croûte, et ensuite vous ferez de même, et toujours de même. La première ne vaut guère, la seconde est bonne et bien blanche, et ensuite toujours de même jusqu'à ce qu'elle devient noire. Ne la faut pas mettre avec la blanche, et vous la tamisez dans un tamis de soie bien fin, et vous prendrez de votre blanc dans une balance, et vous mettrez trois parties de verre de Languedoc, A ce que mademoiselle Laudin a dit n'avoir mis davantage dans le temps de son père et de leur ancêtre. Et il faut qu'ils soient bien broyés, comme si c'était de l'eau. Je vous prie de ne laisser voir ce secret à personne que ce soit ; faites attention à bien faire votre blanc : tant plus il sera clair, et plus il deviendra blanc.

6 de juin 1748.

Signé B^te^ Nouailher perre.

Pour faire du noir d'émail.

Il faut prendre quatre livres d'azur bleu, et trois livres de bon verre du Languedoc, une once de Périgord broyé fin sur le marbre, avec un peu de minium parmi; et vous mêlerez le tout ensemble bien; et vous partagerez votre composition en trois parties dans la balance, et vous mettrez la quatrième de minium rouge, et le tout bien mêlé ensemble.

Azur bleu, quatre livres;
Verre, trois livres;
Minium rouge, deux livres quatre onces;
Périgord broyé, une once.

C'est le dernier que j'ai fait, ce 15 septembre 1749.

Pour faire la couleur des cheveux.

Il faut prendre de la terre d'ombre et la faire bien calciner dans un bon feu. Dans cette terre d'ombre tu mettras deux fois du jaune épais et broyeras bien fin.

Pour faire le jaune épais pour l'émail.

Une partie d'étain fin fulminé sur trente-une de plomb à tirer (il dit ailleurs trois), fondues à grand feu dans un creuset; l'étain n'est mêlé au plomb qu'après que celui-ci est fondu; l'étain se réduit à la surface du plomb en poudre jaune qu'on peut retirer à mesure qu'elle se forme, et qu'on peut faire reverbérer; on mêle ensuite et on triture cette chaux d'étain avec du sel marin bien pur, comme pour les safrans de Mars; on peut le joindre ensuite au fondant général, et s'en servir pour peindre sur l'émail.

Pour faire le jaune clair.

Tu prendras de l'*escorson* qui est tout jaune, et le plus jaune qu'on pourra trouver; tu ôteras la peau qui n'est pas bonne; tu râperas une livre dudit bois et la jetteras dans un vase qui tienne trois chopines, avec cinq roquilles d'esprit-de-vin; l'y laisser tremper quatre jours pendant lesquels tu le remueras quatre ou cinq fois avec un petit bâton; puis tu feras passer le jus à travers un linge bien fin, pour le séparer du bois, tu mettras l'eau-de-vie et ton jus dans un alambic pour repasser; l'eau-de-vie s'en ira, et ton jaune restera au fond; tu le retireras et le mettras dans une fiole, jettant dessus de l'huile d'aspic jusqu'à ce qu'il soit trempé, et pour t'en servir sur l'émail tu employeras de l'huile de *demastyc*.

Autre jaune clair ou émail jaune.

Prends cinq livres verre bien pilé, une livre de soufre, quatre deniers d'argent en feuilles ; mets l'argent et le soufre ensemble dans un creuset, puis le feu dedans jusqu'à ce qu'il soit brûlé ; mêle la dernière poudre à ton verre avec un quarteron de litharge, et le fais bien fondre comme dans les autres opérations.

Azur fin pour coucher au premier feu sur les visages ou corps de femme, faire des murs, pans ou airs de lointains.

Tu ajouteras à ton azur moitié de rocaille, broyeras bien fin le tout ensemble, afin de le pouvoir coucher comme l'eau.

Carnations au dernier feu.

Prends du noir, et pas tout à fait la moitié de rouge ; en travaillant, démêle le tout ensemble avec de l'huile d'aspic, pour achever les corps des hommes et des femmes ; celui de la femme veut plus de rouge.

Très-belle carnation se couchant au premier feu sur les corps, les visages des femmes ou les portraits.

Tu prendras autant que tu voudras de l'outremer du plus beau, un quart du pourpre que nous faisons, et le broyeras dans le *carsidoine*, de la grosseur d'une noisette. Cette couleur est fort chère ; il la faut coucher comme de l'eau et prendre garde que la première couche soit très-faible, sur les *ombrages* que le dessin te montre en la nature ; tu en auras pour longtemps.

Autre secret de carnations.

Pour commencer à peindre, quand tu auras sorti ta besogne du feu, et que les premières couleurs seront fondues, il faut prendre du rouge et marquer ta figure, comme les yeux, le nez et la bouche, et autres parties du corps ; puis tu prendras ton rouge, et feras tous les ombrages (*ombres*) du dit rouge, pas plus épais en un endroit qu'en l'autre, et qu'il soit bien faible, et *piquoteras* bien l'un dans l'autre ; puis tu prendras la carnation de noir, comme je t'ai dit ci-dessus, avec du noir et du rouge, et coucheras sur ton rouge bien délicatement ; à mesure que cela séchera, tu repasseras jusqu'à ce que ta figure aura bien de la force ; puis tu pourras te servir du rouge orange.

Aussi, pour achever d'autres figures, tu prendras garde de te servir d'autres carnations différentes. Tu pourras aussi prendre du Périgord, que tu pourras broyer avec trois fois de rocaille jaune pour coucher sur les émaux.

Autre secret pour une belle carnation.

Pour homme ou pour femme, tu prendras en travaillant sur la palette ou vistre un peu de jaune épais et autant de terre d'ombre, et le quart de rouge brun; tu le détremperas bien ensemble dans le carsidoine, et t'en serviras au dernier feu, dans les visages et les corps des figures.

TERRES CUITES PEINTES

XVme SIÈCLE ITALIEN

4002. Martyre de sainte Philomène. La sainte est représentée couchée à terre, la tête sur le billot, les mains serrées par une corde attachée à la colonne infamante. Le bourreau (dont la tête manque) tient le glaive levé, derrière lui on voit un homme nu tenant des palmes, à ses côtés une ancre et derrière lui du peuple, figuré par trois vieilles femmes, portant des robes rouges, vertes et violettes. De l'autre côté de la martyre on voit un aide du bourreau tenant une corde et une discipline. Au-dessus, dans le ciel (bleu), un petit ange tenant une palme et une couronne de fleurs. Toute la scène se passe devant une basilique au style gothique et dont la tour est surmontée par une coupole.

Le bourreau porte une écharpe rouge et jaune, il porte des chausses bleues, des brodequins bruns et son vêtement est vert avec des crevés rouges et jaunes. L'aide du bourreau porte un veston jaune orangé à rebords rouges doublés de vert qui est également la couleur de ses chausses. On voit le ciel bleu à travers une porte très-élevée qui paraît traverser l'église de part en part.

H. 23. L. 28.

4003. Le baiser de Judas, plaque de terre cuite; on voit aux deux tiers de la hauteur, une ligne qui forme

horizon; dans le ciel des étoiles et le croissant de la lune, sur la droite Judas drapé dans un long vêtement bleu foncé, donne le baiser à Jésus vêtu d'une longue robe rouge bordée d'or, et la tête surmontée d'un nimbus; en arrière de ce groupe et sur la gauche de la plaque, on voit un groupe de neuf soldats romains dont quelques-uns sont vêtus de la tunique courte, rouge, bleue et verte; le chef tient le bâton du commandement et sa tunique est dorée. Tous les soldats sont casqués; deux d'entre eux portent des torches allumées et les autres des piques et des hallebardes.

H. 26. L. 30.

4004. Statuette; sainte Cécile après l'attentat qui a amené sa mort. Elle est représentée couchée sur le côté droit, le sang inonde son cou, sa tête est abandonnée, elle a les bras croisés et les pieds nus; les manchettes et le col de sa robe sont en guipure du genre gothique, tandis que son corset et sa robe bordés de rouge et de vert peuvent donner une idée de la magnificence des étoffes en usage à la fin du XVme siècle en Italie. C'est un brocard d'or sur lequel sont figurées des fleurs de lys simples ou doubles, rouges, blanches et vertes.

L. 23. H. 6.





2



J. Dupont del G Ewing lit [illegible]



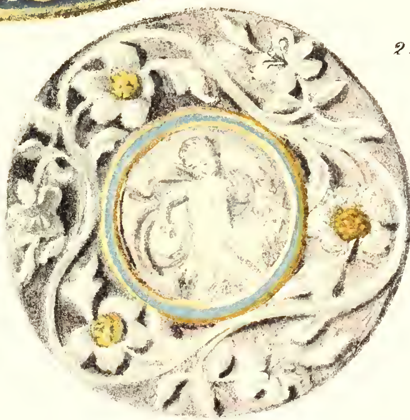


1.

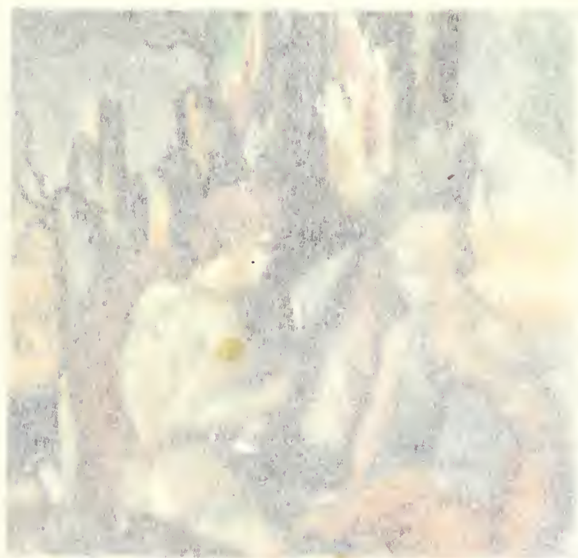
3.



2.



Dupont del. G. Bianchi lit. Cromolit. Spithover.



Adi
23 di Ap
rili 1576



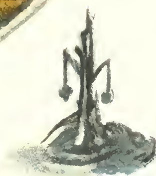




Dupont del G. Bianchi lit Cromolit. Spithover







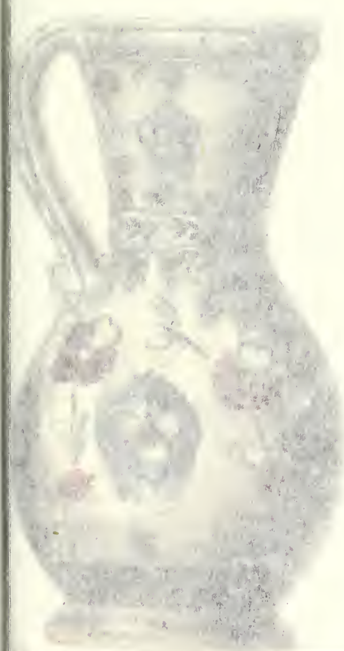


upont.del G.Bianchi lit Cromolit Spithover













1.



5.



4.



3.



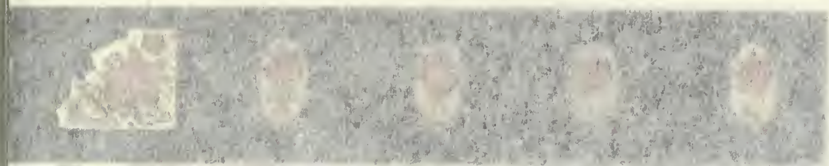
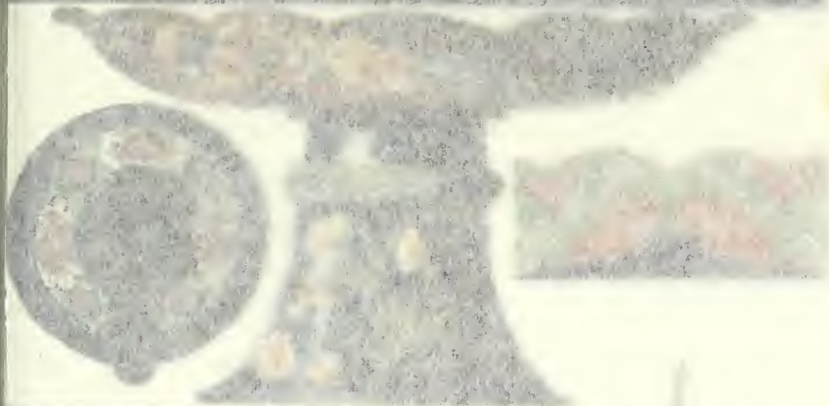
2.

Dupont del. · J. Marchi lit · Cremo lit Spithover

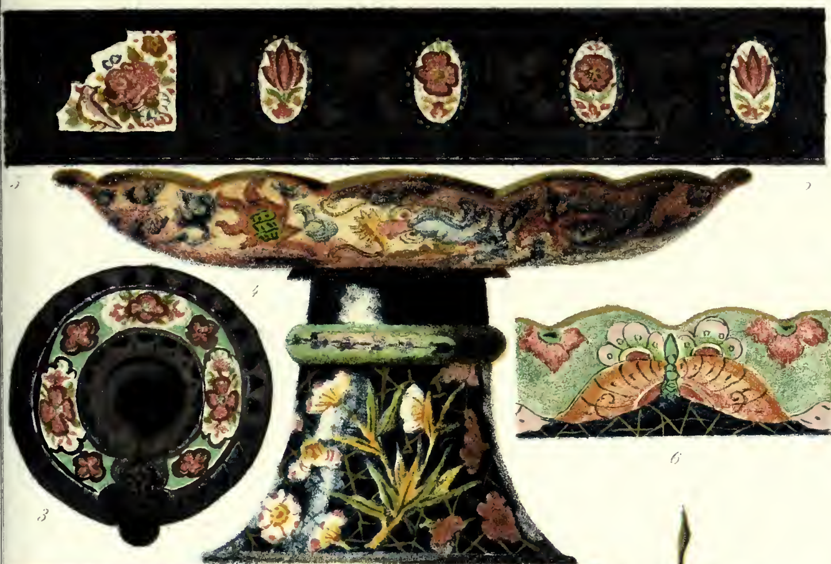




N. Fil. del. G. Ewing lith.









Dupont del. G Ewing lit Gronovit Spithöver





2.

SANCTA · MARIA · MAGDALENA · 1520

Dupont & W. Fol del. G. Ewing lit. Gedruckt Spithöver


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00645 9388

